

UNIVERSITAS TARTUENSIS
HUMANIORA: LITTERAE RUSSICAE



STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

X

«ВЕК НЫНЕШНИЙ И ВЕК МИНУВШИЙ»:
КУЛЬТУРНАЯ РЕФЛЕКСИЯ
ПРОШЕДШЕЙ ЭПОХИ

Часть 2

ТАРТУ 2006

HUMANIORA: LITTERAE RUSSICAE

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

X

Часть 2

TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE ÕRPETOOL
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

UNIVERSITAS TARTUENSIS
HUMANIORA: LITTERAE RUSSICAE

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

X

«ВЕК НЫНЕШНИЙ И ВЕК МИНУВШИЙ»:
КУЛЬТУРНАЯ РЕФЛЕКСИЯ
ПРОШЕДШЕЙ ЭПОХИ

Часть 2



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Настоящий сборник издается под эгидой международной редколлегии: **Humaniora: Litterae Russicae**, утвержденной на заседании Совета философского факультета Тартуского университета 8 февраля 2006 г.:

И. Белобровцева (Эстония), Д. Бетеа (США), А. Данилевский (Эстония), А. Долинин (США), Л. Киселева (Эстония) — председатель редколлегии, А. Лавров (Россия), Р. Лейбов (Эстония), А. Немзер (Россия), А. Осповат (США), П. Песонен (Финляндия), Л. Пильд (Эстония), Т. Степанищева (Эстония), П. Тороп (Эстония), О. Ханзен-Леве (Германия)

Редактор тома: Л. Киселева

Технический редактор: С. Долгорукова

В редактировании настоящего тома участвовали: М. Боровикова, Р. Войтехович, А. Данилевский, Д. Иванов, Л. Киселева, Т. Кузовкина, Р. Лейбов, Л. Пильд, Т. Степанищева

Все статьи и публикации настоящего тома прошли
предварительное рецензирование
Kõik kogumiku materjalid on läbinud eelretsenseerimise
All manuscripts were reviewed

Авторские права:

Статьи и публикации: авторы, 2006

Составление: Кафедра русской литературы Тартуского университета, 2006

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
фонда "Eesti Kultuurkapital"*
Raamatu väljaandmist on toetanud "Eesti Kultuurkapital"

ISSN 1239-1611
ISBN 978-9949-11-526-6

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press
www.tyk.ee
Eesti / Estonia

СОДЕРЖАНИЕ

О. Лекманов (Москва). «Ах, все знакомые мотивы» (о «Современном Онегине» М. Я. Пустынина)	251
И. Шевеленко (Санкт-Петербург). «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов	259
А. Веселова (Санкт-Петербург). Стихотворение О. Э. Мандельштама «Есть ценностей незыблемая скала...» и репутация русских трагиков XVIII века	282
Б. Колоницкий (Санкт-Петербург). Воин «старого времени»: Образы великого князя Николая Николаевича в годы Первой мировой войны	297
Б. Хеллман (Хельсинки). Реймсский собор разрушен! Об одном мотиве в русской литературе времен Первой мировой войны	327
Р. Войтехович (Тарту). «Тебе — через сто лет» М. Цветаевой: Exegi monumentum от противного	344
Т. Хуттунен (Хельсинки). Оскар Уайльд из Пензы	359
П. Лавринен (Вильнюс). Польская Великая эмиграция в публицистике и критике Д. В. Filosofova 1920–1930-х гг.	376
А. Немзер (Москва). История и современность в «Стихах о царе Иване» Давида Самойлова	392
Л. Зубова (Санкт-Петербург). Именование как предмет поэтической рефлексии на границе XX и XXI вв. (стихи Александра Левина)	434
Resümee	460
Contents	480

«АХ, ВСЕ ЗНАКОМЫЕ МОТИВЫ» (о «Современном Онегине» М. Я. Пустынина)¹

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

В шестом номере петербургского журнала «Весна» за 1908 г.² было опубликовано четырехстрочное юмористическое стихотворение «Современный Онегин», подписанное псевдонимом «Недотыкомка». Под этим псевдонимом укрылся журналист и пародист Михаил Яковлевич Пустынин (настоящая фамилия Розенблат, 1884–1966)³.

Приведем полный текст пустынинской пародии:

СОВРЕМЕННЫЙ ОНЕГИН

I.

Бывало, он еще в постеле,
К нему записочки несут;
«Жениться мне бы в самом деле,
А то года идут, идут!
Какие б я давал обеды! —
Моя жена в костюме Леды, —
Причина споров и страстей, —
Всех принимала бы гостей
И угощала б их вареньем,
И занимала бы подруг,
И беллетристов модный круг
Ее встречал бы одобреньем...
Ах, мысль Каменского мила:
Ходить, в чем мать нас родила!<>>

II.

Чудак мой, пасмурный Евгений
Увы, по старому хандрил;
Засиживался часто в «Вене»,
Зато к «Давыдке» не ходил;
Он всякий спорт любил сугубо,

И гимнастического клуба
 (Тот губит жизнь, кто не спортсмэн!)
 Он обязательный был член.
 На Невском покупал Баркова
 И, уж в постели, при свече,
 О женском он мечтал плече...
 Он не читал ни «Речь», ни «Слово»,
 Но «Время новое» читал, —
 И Меньшикова одобрял.

III.

Когда однажды, в час рассвета,
 Домой Онегин мой спешил, —
 Просить какого-то совета
 Он у Аврахова решил;
 Встал — за газету; и во взоре
 Спермин, электросуспензорий,
 Пестрея, замелькали вдруг
 Меж «свах», «натурщиц» и «подруг».
 Ах, все знакомые мотивы:
 Здесь доктор Мензинг, доктор Флит,
 Лаин, каптол и абсорбит,
 Экзематин, презервативы...
 (Обычный лексикон газет) —
 Всех этих слов на русском нет!

IV.

Но, глупой, может быть из лени,
 Своим он планам изменил:
 Разочарованный Евгений
 Аврахова не посетил..
 Пиленко с Ксюниным любили
 Кататься с ним в автомобиле
 Перед Таврическим дворцом
 И вместе думали о том,
 Что из Онегина бы вышел
 Весьма примерный октябрист,
 Но, тонкий автомобилист,
 Онегин этих дум не слышал!
 Его пленял другой удел;
 Он правил, фыркал и гудел.

На эти четыре немудреные строфы в полной мере распространяется закон, обязательный почти для всех стихотворных текстов XX столетия, использовавших пушкинский роман в качестве пародической формы⁴. В вольное или невольное подражание великому образцу, пародии на «Евгения Онегина», как правило, стремились преобразиться если не полномасштабную картину *современной* им эпохи, то хотя бы острую выразительную карикатуру на *современную* им эпоху.

Более того, вероятно, не будет преувеличением увидеть в так и не выросшем из сора стихотворении Пустынина своего рода метатекст. Ведь тематический реестр мотивов, репрезентировавших в различных переложениях «Евгения Онегина» современность⁵, представлен здесь едва ли не с исчерпывающей полнотой. Подобно паззлу, карикатура на петербургские 1900-е гг. складывается у Пустынина из нескольких фрагментов, главные из которых: политика, эротика, спорт, технические новшества, а также изящная словесность⁶.

Мотивы, обыгрывающие политические реалии 1908 г., возникают в финале второй строфы «Современного Онегина» и в четвертой его строфе. Все они сосредоточены вокруг газеты «Новое время» и деятельности Третьей Государственной думы, заседавшей в Таврическом дворце. Отсюда: «Пиленко с Ксюниным любили / Кататься с ним в автомобиле / Перед Таврическим дворцом». Александр Александрович Пиленко (1873–1948)⁷ и Алексей Иванович Ксюнин (1880–1937) были думскими обозревателями «Нового времени», представителями левого, «октябристского» крыла этой консервативной газеты⁸, меж тем как популярнейший «нововременский» фельетонист Михаил Осипович Меньшиков (1859–1918) придерживался крайне правых взглядов⁹. Современный Онегин «Меньшикова одобрял», а октябристом становиться не желал.

На специфичность рекламных объявлений, помещавшихся тем же «Новым временем», намекает третья, «медицинская», строфа «Современного Онегина», где перечисляются популярные тогда средства от импотенции, «нервной и половой слабости», а также «упадка сил». Целитель Дионисий Аврахов, у которого хотел «просить какого-то совета» современ-

ный Онегин, прославился изобретением бальзама для лечения сифилиса «из нескольких кореньев и трав», имевшего якобы индийское происхождение. Ссылаясь на свою двадцатилетнюю практику, в рекламных объявлениях 1906 года Аврахов утверждал, что «порченная кровь вся вытягивается лекарством в прямую кишку и выходит вон, и поэтому болезнь излечивается навсегда и без возврата». Как и следовало ожидать, бурная деятельность Аврахова увенчалась позором и затяжными судебными процессами: столичное врачебное управление, заинтересовавшись «целителем», установило, что некоей А. В. Завгородней разрешение на «Индийский бальзам» было добыто как на косметическое средство для... полоскания зубов. Однако торговля снадобьем продолжалась, причем в провинции расплодился аферисты, выдававшие себя за полномочных представителей фирмы Аврахова.

Наряду с рекламой сомнительных врачебных услуг «Новое время» охотно помещало на своих страницах чуть замаскированные рекламные объявления проституток и содержанок. В пародии Пустынина это обстоятельство отражено в строке «Меж “свах”, “натурщиц” и “подруг”»¹⁰.

В целом третью строфу «Современного Онегина» интересно сопоставить с соответствующим фрагментом топорного многостраничного памфлета Владимира Пуришкевича «Павел Дупенский»¹¹. Дневник непременного члена министерской передней» (1913): «Встаю в 12, Иван подает кофе и газеты “Новое время”, “Петербургскую газету”, “Петербургский листок”. Усаживаюсь. Просматриваю покойников¹², а потом, шмыг, на страницы объявлений и тут читаю с толком, расстановкой, запасшись блокнотом и карандашом. Прочтешь, и порой, в день от Думы свободный, и день определится. Не угодно ли, напр<имер>, сегодня, прямо глаза разбегаются» (— далее следуют четыре (!) страницы газетных объявлений от «“свах”, “натурщиц” и “подруг”»)»¹³. Заметим, что герой памфлета Пуришкевича, член Государственной думы и политический единомышленник современного Онегина, мнит себя поэтом и сочиняет пародические тексты на основе строк пушкинского романа. При этом он соотносит себя с героем «Евгения Онегина»:

Мой дядя самых честных правил,
Но я на дядю не похож,
Меня зовут то Поль, то Павел,
Я покупаюсь не за грош¹⁴.

Интересную и характерную параллель к финалу стихотворения Пустынина (освоение современным Онегиным автомобиля) находим в позднейшей пародии «Перевод Пушкина на язык эгофутуристов», напечатанной в 1913 г. в «Сатириконе» и подписанной «Г. Е.»:

Зима! Пейзанин, экстазуя,
Ренувелирует шоссе,
И лошадь, снежность ренифлуя,
Ягуарный делает эссе.
Пропеллером лансуя в'али,
Снегомобиль рекордит дали,
Шофер рулит; он весь в бандо,
В люнетках, маске и манто¹⁵.

Наиболее частотны в «Современном Онегине» мотивы, отображающие некоторые особенности литературного процесса и литературной ситуации конца 1900-х гг.

Так, «Вена» и «Давыдка» — это два петербургских ресторана, завсегдатаями которых всегда были писатели и поэты¹⁶. «На Невском» современный Онегин, скорее всего, покупал не только и не столько стихи самого Ивана Семеновича Баркова, сколько многочисленные подражания его порнографическим произведениям — образцы так называемой «барковианы». Сравним с записью из дневника Михаила Кузмина за 1906 г., сделанной, правда, не в Петербурге, а в Нижнем Новгороде: «<...> к нам ежеминутно приставали, то с камнями, то с фотографиями, то с похабными стишками. Я купил 3 книжечки Баркова»¹⁷.

В первой же строфе пародии Пустынина подразумевается скандально знаменитый рассказ Анатолия Каменского «Леда» (1906). Но, возможно, имеется в виду и одноименная пьеса 1907 г., представлявшая собой переработку рассказа самим Каменским. Пьеса эта была поставлена на сцене и пользовалась широкой популярностью, главным образом, потому, что

в кульминационном ее эпизоде героиня представляла перед зрителями обнаженной.

Следует отметить, что легко распознаваемые отсылки к современной массовой культуре — это общая черта большинства пародий на «Евгения Онегина», создававшихся в XX в. Приведем здесь фрагмент из поэмы Тимура Кибирова «История села Перхурова», насыщенный цитатами из российских блатных и кабацких песен 1990-х гг.:

И сверкнул в руке у Женьки ствол — черный ствол —
и навел наган он в сердце друга.
Выстрел прогремел, а Таня с Олей — эх, сестрой! —
зарыдали в горе и испуге!

«Что же ты, братуха? Не стреляй — эх, не стреляй! —
не стреляй в меня, братан-братишка!» —
прошептал Володя и упал — эх, упал, —
весь в крови молоденький мальчишка¹⁸.

А также микрофрагмент куда менее изощренной пародии на «Евгения Онегина», составленной нашим безвестным современником:

Вовану Женьке б дать по роже,
Да запаadlo — понты дороже.
И молвил он: «Сошли с базара!
Наш спор решат лишь два “макара”!»¹⁹

К сказанному остается прибавить, что «Современный Онегин» может быть включен в число пародий на пушкинский роман, фоновых для «Петербургских строф» (1913) Осипа Мандельштама. Упоминание в четвертой строфе мандельштамовского стихотворения о «старинн<ой> тоск<е>» Онегина разрешается в финале «Петербургских строф» появлением «чудака Евгения» из «Медного всадника»²⁰ в обрамлении мотивов, открыто вводящих в «Петербургские строфы» тему современности и переключаящихся с заключительной строфой пустынинской пародии:

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Приношу глубокую благодарность участникам «Живого Журнала» (“LiveJournal”) aakobra, gloomov, n_bogomolov, _niece, gotov и seminarist за содействие и помощь в работе.
- ² Об этом журнале, издававшемся Н. Г. Шебуевым, см., напр., в беллетризованных воспоминаниях футуриста Василия Каменского «Путь энтузиаста» (Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. М., 1991. С. 511–519) и в злобном фельетоне будущего акмеиста Владимира Нарбута: Нарбут В. Версификатор // Gaudeamus. 1911. № 11. С. 12.
- ³ Ср. кн. его стихотворных эпиграмм и пародий (куда «Современный Онегин», разумеется, не вошел): Пустынин М. Сучки и задоринки. М., 1955 (Б-ка «Крокодила». № 62).
- ⁴ Как, впрочем, и XIX столетия. См., напр., знаменитую пародию Дмитрия Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (1865). Приведем здесь начальные строки одной из ее строф, пародирующие ту строфу «Евгения Онегина», которую, в числе прочих, перепевает и Пустынин: «Бывало он еще в постеле, / Чтоб дать себя кухарке знать, / Начнет пред нею не без цели / Авторитеты разрушать, / Бранить Вольтера и Бэкона, / Корнеля, Гете и Мильтона / И, булкой набивая рот, / Цикорный кофе жадно пьет» (Минаев Д. Избранное. Л., 1986. С. 237).
- ⁵ Богатый материал для сопоставления дает сборник: Судьба Онегина / Сост., вступ. ст. и коммент. В. и А. Невских. М., 2001 (пародия М. Пустынина в этот сборник не вошла).
- ⁶ Из этих же элементов, но куда менее отчетливо проявленных, составлено остроумное «Возвращение Онегина» А. Хазина (см.: Ленинград. 1946. № 10).
- ⁷ Ср.: Пилленко А. А. Русские парламентские прецеденты. Порядок производства в Государственной Думе. СПб., 1907. Вып. 1.
- ⁸ Органом октябристов была упоминаемая в пародии Пустынина газ. «Слово». Газ. «Речь» издавали кадеты.
- ⁹ См. яркую характеристику его журналистской деятельности в мемуарах: Энгельгардт Н. Эпизоды моей жизни / Публ. С. В. Шумихина // Минувшее: Истор. альм. СПб., 1998. Вып. 24. С. 33–35. Ср. здесь же описание досуга редакции «Нового времени», возглавлявшейся Ксюниным: «Это была сплоченная компания, которая ночью, после того, как номер спускали в машину, собиралась в Артистическом клубе возле ресторана Лейнера на Невском

и там ужинала, пила и дулась в карты и на заре уезжала в автомобиле домой спать» (Там же. С. 55).

- ¹⁰ Не гнушалась газета печатать и куда более рискованную рекламу. «Мне всегда хотелось мальчиков, но в гимназии ничего не было, — вспоминал Георгий Адамович в парижской беседе с Юрием Иваском. — Я был студентом-первокурсником. Отозвался на объявление в “Новом времени”» (цит. по: Проект «Акмеизм» / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 161).

¹¹ Очевидный намек на А. Н. Крупенского.

¹² Подразумеваются некрологи.

¹³ Павел Дупенский <Пуришкевич В. М.>. Дневник непрямого члена министерской передней. СПб., 1913. С. 285–286.

¹⁴ Там же. С. 109–110. Ср. с дневниковыми рассуждениями антигероя памфлета Пуришкевича: «Ох, молодость, молодость, что я буду делать, когда постарею, когда Дианы грудь, ланиты Флоры и ножка, ножка Терпсихоры не в состоянии будут взволновать мой дух, мой пыл, мой жар, мои чувства?» (Там же. С. 60–61).

¹⁵ Перепечатано О. Б. Кушлиной в сб.: Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 123.

¹⁶ О «Вене» подробнее см., напр.: Десятилетие ресторана «Вена»: Лит.-худож. сб. СПб., 1913. «Давыдку», как известно, часто посещал еще Ф. М. Достоевский.

¹⁷ Кузмин М. Дневник. 1905–1907/ Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 206–207.

¹⁸ Кибиров Т. Парафразис: Кн. стихов. СПб., 1997. С. 92.

¹⁹ Цит. по: <http://deep.webestnet/forum/91734/all/>.

²⁰ Ср. в пародии Пустынина об Онегине: «Чудак мой, пасмурный Евгений» с опорой на пушкинскую аттестацию героя романа.

«ОТКРЫТИЕ» ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ 1910-х годов*

ИРИНА ШЕВЕЛЕНКО

В середине февраля 1913 года в Императорском Археологическом институте в Москве открылась Выставка древнерусского искусства, проходившая в рамках празднования 300-летия Дома Романовых. Это была первая общедоступная выставка, на которой русской публике была представлена древнерусская иконопись¹. Все иконы были из частных коллекций (прежде всего, из собраний Н. П. Лихачева, И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского); впрочем, сразу же после закрытия выставки появилось сообщение о том, что коллекция Н. П. Лихачева приобретена Русским музеем Александра III [Ростиславов: 57]. Значительная часть представленных икон была отреставрирована в самые последние годы: это были, прежде всего, новгородские, а также московские иконы XIV–XVI веков, и даже специалисты увидели многие из них в расчищенном виде на этой выставке впервые. Собственно, тот тип реставрации, который был применен при расчистке этих икон и который заключался в снятии слоев поздних «записей» и олифы с иконных досок, стал распространяться лишь во второй половине 1900-х гг. [Tarasov: 82]². Реставрационная практика, сложившаяся до этого, как правило, ограничивалась очисткой поверхности икон от патоки и иных загрязнений. Основным объектом последнего типа реставрации были иконы так называемого «Строгановского» письма (конец XVI–XVII вв.), которые вплоть до открытия новгородской иконописи XIV–XVI веков

* Автор выражает признательность фонду Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung) за финансовую поддержку проекта, часть результатов которого представлена в настоящей статье.

почитались образцовыми и наиболее ценными памятниками русской иконописи.

Едва ли организаторы выставки могли предположить, какое значение она сыграет в судьбе русского искусства, точнее — в истории понимания им собственной судьбы. Именно последнее будет в центре нашего внимания. Мы постараемся показать, каким образом реакция на выставку 1913 года кристаллизовала новую точку зрения на историю русского искусства в целом и на его современное состояние в частности.

* * *

Трудно сказать, было ли хоть одно художественное событие в истории России нового времени, реакция на которое в критике была бы *столь* единодушно восторженной. Павел Муратов, которому принадлежало и краткое предисловие к каталогу московской выставки [Выставка: 3–4], на страницах журнала «Старые годы» так характеризовал ее значение:

Главное значение московской выставки древне-русского искусства определяется необычайной силой того художественного впечатления, которое производят собранные на ней образцы старой русской иконописи. Для многих, почти для всех, впечатление это является неожиданностью. Так внезапно перед нами открылась огромная новая область искусства, вернее сказать — открылось целое новое искусство. Странно подумать, что еще никто на Западе не видел этих сильных и нежных красок, этих искусных линий и одухотворенных ликов. Россия вдруг оказалась единственной обладательницей какого-то чудесного художественного клада [Муратов 1913: 31].

Подчеркивание *художественного* значения икон и изумление по поводу того, что, десятилетиями изучая русскую иконопись, ученые воспринимали ее лишь как археологический материал³, становилось доминантой новых рассуждений об иконописи [Krieger: 76–85]. «Чем была для нас до сих пор древняя иконопись? Областью археологии, иконографии, палеографии и прочих научных дисциплин. Не искусством. Ученые изучали — мы оставались холодны», — сетовал Сергей Маковский,

тут же высказывая предположение о «начале нового художественного *сознания* в России», которое знаменует выставка [Маковский: 38].

Это «новое художественное *сознание*», прежде всего, должно было сказаться в новой концептуализации собственной художественной истории. Об открытии «России, создавшей, подобно Италии треченто, на почве византийского наследия свой расцвет» писал Николай Пунин, указывая на «итальянский Ренессанс, связанный с именами Джотто и Беато-Анжелико» как на непосредственную параллель эпохе расцвета русской иконописи [Пунин 1913б: 40]. Яков Тугендхольд уже прямо говорил о «новгородском кватроченто», хотя и признавал, что его эстетические дороги разошлись с дорогами итальянского Возрождения [Тугендхольд: 217–218].

Разумеется, факт столь внезапного «открытия» обширной области русской художественной истории не мог не становиться объектом рефлексии сам по себе:

Поистине, это могло случиться только с нами. На Западе памятники национального творчества давно уже изучены и каталогированы <sic!>, и лишь время от времени телеграф спешит возвестить *urbi et orbi* о том, что какой-нибудь профессор приписывает давно известную картину не тому мастеру, которому ее приписывали раньше. Но просмотреть целое художественное наследие прошлого, не догадываться о тех богатейших и чудеснейших сокровищах, которые гибнут, брошенные тут же под боком, — это могло случиться только с нами! [Там же: 215].

Открытие старой иконописи, таким образом, возвращало художественную элиту к рефлексии над особенностями исторического пути России. Отметим, что исторические причины забвения старой русской иконописи ни для кого не были секретом. После церковного раскола XVII века все иконы с двухперстой десницей либо уничтожались официальной церковью, либо исправлялись или целиком записывались новыми изображениями. Впрочем, даже те иконы, которые не нуждались в исправлении, с годами «записывались» просто оттого, что такова была сложившаяся практика, а перемены вкуса диктовали новым художникам стилистические изменения в рисунке.

Старообрядцы старались сохранять древние иконы, но и они «поновляли» иконное письмо, так что изображения XIV–XVI веков постепенно исчезали под слоями олифы и новой краски. Когда в 1905 г. старообрядцы получили официальное разрешение открыть свои старые храмы и строить новые, то, по словам Муратова, «новая волна древностей, приливших к Москве с севера, принесла с собой на этот раз много новгородских икон большого размера», пригодных именно для церквей [Муратов 1913: 31]. Эти иконы, в абсолютном большинстве «записанные» новыми изображениями во вкусе XVII или более поздних веков и покрытые давно потемневшим слоем олифы, стали объектом новых методов реставрации в годы, предшествовавшие московской выставке, а затем оказались главным открытием этой выставки⁴.

Однако в качестве *объяснения* открытия древней иконописи простой перечень исторических обстоятельств, приведших к тому, что именно теперь, в 1913 г., она стала предметом всеобщего внимания, никого не удовлетворял. Процесс «порождения смыслов» вокруг обретения нового звена художественной истории и стал одним из важнейших культурных событий середины 1910-х гг.

Александр Бенуа включился в этот процесс одним из первых. Свою регулярную рубрику «Художественные письма» в газете «Речь» он посвятил 5-го апреля теме «Иконы и новое искусство»:

Иные совпадения в жизни искусства производят впечатление какого-то вмешательства судьбы. <...> Долгие годы небольшая кучка людей узко специалистического характера изучала и собирала старинные иконы, — не столько из интереса к их художественным достоинствам, сколько из благоговения перед их древностью и святостью. В совершенно противоположной области, в области чисто живописного творчества шла работа над освобождением от академических традиций, над опрошением и производились поиски новых красочных законов — явление вовсе не только русское, но мировое, имеющее своим главным очагом Париж. И вот, сейчас мы присутствуем при странной и в высшей степени знаменательной встрече: два пути скрестились, сошлись. <...>

<...> Еще лет десять тому назад «иконная Помпея» не произвела бы никакого впечатления в художественном мире. Она бы увлекла охотников до обновленных впечатлений, в частности, она бы порадовала людей, лакомых до «красок». Но никому бы не пришло в голову «учиться» у икон, взглянуть на них как на спасительный урок в общей растерянности. Ныне же представляется дело совершенно иначе и просто кажется, что нужно быть слепым, чтобы именно не поверить в спасительность художественного впечатления от икон, в их громадную силу воздействия на современное искусство и в неожиданную их близость для нашего времени [Бенуа: 4].

Весьма скептически настроенный по отношению к ряду новейших течений в живописи, Бенуа не брался утверждать, что произошедшее «скрещение путей» современной и средневековой живописи непременно будет иметь далеко идущие последствия: «глубина духовной жизни», отразившаяся в иконах, слишком мало общего имела, по его мнению, с произведениями новейших течений, писанными «себе и другим на одну *потеху* (эстетическую или квази-научную — это все равно)» [Там же]. Тем не менее, он констатировал, что «русские “футуристы” всевозможных толков, собравшиеся уже пожечь музеи старинного искусства», нашли в иконах черты, «показавшиеся им столь близкими по духу, что относительно их они уже сменили гнев на милость и не скрывают своего желания у этих “стариков” учиться» [Там же].

В целом, точка зрения Бенуа на причины стремительного обретения старой русской иконописью высокого художественного статуса разделялась многими современниками. Так, Всеволод Дмитриев замечал год спустя на страницах «Аполлона»:

Если же спорить о том, кто был чудодейственным хирургом, открывшим глаза широким художественным кругам на отечественную икону, то, пожалуй, важнейшую роль сыграло здесь французское искусство и его современные представители... Мы говорим, разумеется, не о восхищениях Мориса Дени, Матисса, Ришпена в московских иконных собраниях — думаем, что этого было бы для нас слишком мало — названные лица только высказали то понимание красоты, что воспитали в них (а затем и в нас) по-

следние достижения романского творчества. После «открытия» японцев, западных примитивов, переход к «открытию» примитивов отечественных и естественен и необходим [Дмитриев: 68].

Эта же мысль присутствовала и в книге Ильи Зданевича о Гончаровой и Ларионове [Зданевич 1913: 11] и в книге художника Алексея Грищенко «О связях русской живописи с Византией и Западом» [Грищенко 1913: 9–10, 69], а в другой книге последнего — «Русская икона как искусство живописи» (1917) — она превратилась уже в чеканную формулировку предпосылок открытия старой русской иконописи:

Открытие как находка и открытие как оценка имеют разную подоснову. <...> Открытие еще не влечет за собой непременно *понимание и оценку*. Не следует забывать, что огромнейшие ценности византийской и древне-русской живописи требовали для своего настоящего понимания соответственных принципов оценки искусства. Эти принципы — результат работы нескольких поколений художников великого французского искусства. Равноценное древним культурам, оно было главным и первым лицом в сфере открытия и понимания русской иконы [Грищенко 1917: 250].

Таким образом, одна из ясно обозначившихся интерпретаций «открытия» древнерусской иконописи в модернистской художественной критике связывала напрямую две эстетики: новейшую западную (повлиявшую и на Россию), отказавшуюся от ренессансных живописных принципов, и византийскую, этих принципов не знавшую. «Открытие» последней было предопределено, прежде всего, тем, что первая находилась в состоянии активного поиска родственных себе эстетик в веках.

У этой версии, разумеется, были оппоненты. Объясняя ее неприемлемость, Николай Пунин, например, писал:

<...> нам представляется опасным вступить на путь рискованных уподоблений, на путь почти святотатственных, на наш взгляд, параллелизмов, так как, несомненно, нельзя, указывая на руку Божьей Матери, говорить о Гогене, созерцая зеленоватые тона Ее хитона, называть Сезанна... Пусть даже художники XIX в. подошли в своих глубоких исканиях к проблемам живописи, разрешенным русской иконописью, но духовные импульсы их творчества настолько различны, что мы, русские, испытывая до сих пор

высокое религиозное воздействие нашей давней культуры, не можем себе позволить столь свободного к нашим глубочайшим традициям отношения [Пунин 1913б: 40].

Позицию, еще более критическую и последовательно «историзирующую» (которую сам Пунин критиковал уже за академизм и «мертвенность отношения» к наследию прошлого [Пунин 1914: 192–193]), занял журнал «София». Один из его авторов, укрывшийся за псевдонимом «Пт.» (вероятно, редактор журнала П. Муратов), выступил во втором номере журнала с программным опровержением всех «небескорыстных», на его взгляд, подходов к древнерусской иконописи, «закрывающих требование, чтобы эта иконопись открывала пути современного искусства» и помогла «извлечь из прошлого какой-то урок для настоящего» [Пт.: 62]. К этим подходам автор относил и «попытки некоторых молодых живописцев ассимилировать отдельные стилистические черты древней иконописи с формальными новшествами Запада», и заблуждение, «будто бы существует стилистическое тождество между искусством древне-русских художников и живописью Матисса и Пикассо», и «отношение к иконе как к “примитиву”», и «мысль о непрерывности русской художественной традиции, идущей от икон и захватывающей на своем пути Иванова, Ге, Врубеля» [Там же: 63–64], мысль, не считающуюся с бесспорным, по мнению автора «Софии», фактом, что та традиция, которую представляла собой древнерусская иконопись, окончательно оборвалась в XVI–XVII веке [Там же: 63].

Рецензент «Аполлона», воспользовавшийся псевдонимом «Тп.» (обыгрывавшим псевдоним автора «Софии»), указывал на утопичность того «бескорыстия», то есть не связанного с настоящим историко-искусствоведческого изучения, за которое ратовала «София», и противопоставлял ее программе другую: «понять, что заставило нас сейчас “открыть” икону» [Тп. 1914а: 73]. В одном из следующих номеров тот же автор «Аполлона» подчеркивал, что «актуализирующий» подход к наследию прошлого есть условие его понимания, и приводил как позитивный в этом отношении пример программу нового журнала «Русская икона»:

Несомненно, что «лишь с того момента, когда какая-нибудь отрасль искусства... становится достоянием нации, ее эстетических утверждений, ее любви, — *такая отрасль получает жизнь и подлинное величие*» («Русская икона», Введение). Разве не явственно теперь, что XVIII век (от увлечения которым нас отделяет всего несколько лет) только тогда стал подлинно близок и дорог нам, когда ряд художников, на почве этого увлечения, смогли развернуть всю силу своих дарований? <...> Только все время помня, что основная цель есть *«введение современников в познание древне-русского искусства»*, наши журналы, посвященные иконописи, пойдут по верному руслу, будут делом *всей России* [Тп. 1914б: 66–67].

Герменевтическая и логическая уязвимость как «актуализирующего», так и «историзирующего» подхода, равно как и противоречивость индивидуальных суждений в их рамках, в данном случае, не являются предметом нашего интереса. Любопытно для нас то, в какой точке смыкались между собой эти подходы. Точкой этой было, на наш взгляд, признание, что открытие иконописи утоляет давно назревшую потребность в переживании глубины (древности) и значительности «национальной» истории вообще и «национальной» художественной истории в частности.

В уже цитировавшейся рецензии на московскую выставку Пунин, обещая «указать на некоторые <...> причины глубокого волнения, испытанного при созерцании икон», делал итогом своего перечисления не эстетическую и не религиозную его составляющую, но именно составляющую *исторической рефлексии*: «В конечном же итоге это только прошлое, наше великое и бесконечно-прекрасное прошлое, свидетельствующее о том, какие огромные культурные традиции мы обречены нести» [Пунин 1913б: 40, 41]. Алексей Грищенко, опровергая обвинения в адрес новейших художественных течений в России в их «якобы оторванности от традиционного движения в русской живописи и неумеренном поклонении парижским новаторам», подчеркивал, что нынешняя молодежь под водительством «французского гения» лишь вернулась к «своим славным предкам» [Грищенко 1913: 9, 69]. А первый номер

журнала «София» открывало редакционное предисловие, озаглавленное «Возраст России» (его автором с большой степенью вероятности можно считать редактора журнала Павла Муратова), которое прямо эксплицировало нациестроительные смыслы открытия иконописи:

Новый взгляд на древне-русскую иконопись, утверждению которого в более широких кругах общества так помогла прошлогодняя московская выставка, неизбежно ведет к изменению слишком привычных понятий о возрасте России. Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в четырнадцатом и пятнадцатом веке. <...> Мы знаем о напряженном и разнообразном архитектурном творчестве этого времени, и таким памятником зодчества, как собор новгородского Юрьева монастыря, построенный в XII столетии, могла бы гордиться любая страна с признанной культурной историей. Исследование повестей указывает на существование в древнейшие времена бережной любви к искусству словесному и власти вызывать словом образы высокой поэзии. <...>

<...> Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти не отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра, Русью. <...> Благодаря искусству нам является теперь образ *первой* России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и первохристианского юга.

<...> Несравненная красота стиля новгородской иконописи, непередаваемо чистая прелесть древних повестей, такое же наше историческое наследие, как средневековое искусство и поэзия в латинских странах. Мы слишком долго отказывались от него, забывали о нем, поглощенные историческими бедствиями *второй* и *третьей* России. В заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать все с начала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим, также как нельзя не ощущать прошлого и быть достойным Италии [Муратов 1914: 3–4].

Как нам уже приходилось писать [Шевеленко], целый ряд особенностей русской литературной и художественной истории эпохи модернизма может быть описан и объяснен через их отношение к тому процессу, который историки национализма⁵ называют вслед за Хобсбаумом и Рэнджером «изобретением традиции» [Hobsbawm 1983]. Применительно к эстетической сфере он включает, на наш взгляд, как конструирование или тематизацию *национального* в самих произведениях, так и дискурсивные практики, направленные на формирование представления об истоках и сущности *национального*, в рамках деклараций или интерпретации тех или иных произведений.

Историки, рассматривающие нацию как феномен, складывание которого начинается в Европе с конца XVIII в. [Gellner; Hobsbawm 1990; Anderson], указывают, что будучи *новыми* историческими образованиями, по ряду существенных признаков отличными от прежних этнических, этно-конфессиональных или государственных сообществ, нации стремятся однако легитимизировать себя как сообщества *традиционные*. Отсюда дискурс «национального возрождения», практически повсеместно сопутствующий нациестроительству и представляющий текущее развитие как «возвращение к истокам». «Изобретение традиции» не означает непременно изобретения того, чего никогда не существовало (хотя и такое возможно); в общем случае, оно связано с созданием линейного и непрерывного нарратива там, где прежде его не было и где сохранившиеся исторические данные не дают для него оснований. Желанным итогом «изобретения традиции» является создание нарративов и разделяемых членами сообщества «обычаев», которые бы представляли нацию как имеющую возможно более *древнюю, непрерывную* историю. По мнению Хобсбаума, последние четыре десятилетия перед Первой мировой войной отмечены в Европе уже «массовым производством традиций», знаменующим пик развития национализма среди ведущих европейских наций [Hobsbawm 1983].

Россия приходит к этой эпохе с рядом неразрешенных проблем, затрудняющих для русских возможность, пользуясь метафорой Андерсона, «вообразить» себя нацией⁶. Любопытна

ремарка Пунина в одной из его заметок 1913 г.: «Ведь пора же сознаться, что никакого народа у нас нет, народа-*нации*, не сословия, как культурного целого, как хранителя своего прошлого и своей веры» [Пунин 1913а: 43]. Тугендхольдовское «это могло случиться только с нами!», сказанное по поводу позднего открытия древнерусской иконописи, связано с тем же переживанием собственной «дефектности» как *нации*. Эта «дефектность» может быть интерпретирована как дефицит «изобретенной традиции».

Причины его хорошо известны. Оставив в стороне причины политические (ситуацию русских как «титულიной *нации*» в полиэтнической и поликонфессиональной континентальной империи, не трансформируемой в национальное государство), мы напомним здесь о других, культурных.

Европеизация элит и, шире, образованного класса, начавшаяся с реформами Петра и мало затронувшая более низкие социальные группы, создала в России цивилизационный разрыв внутри потенциальной *нации*. Именно поэтому изобрести национальную традицию как *общую* для народа и элит было возможно, только погружаясь в глубины истории или мифа. Однако та же европеизация затрудняла на протяжении XIX в. изобретение традиции, которая бы уходила в глубь веков, ибо центральный миф существования образованного класса в России состоял в том, что его культурная история началась с петровских реформ. В особенности же сложно было при таких данных изобрести древнюю традицию как *непрерывную*.

Преодолением этих препятствий и была, в частности, занята русская интеллектуальная и художественная элита в начале XX в. (разумеется, наследуя предшествующим опытам в этом направлении)⁷. Русская религиозная философия воодушевлялась надеждой, что религия и обновленная православная церковь смогут стать той общей почвой, на которой разные сословия ощутят себя *нацией*; творческая элита с воодушевлением искала новую эстетику, в которой бы соединились народная и европеизированная русская культура [Поспелов; Brumfield; Taruskin; Кириченко; Шевеленко]; политические партии имели на этот счет свои программы.

Открытие древнерусской иконописи было на этом фоне действительно «каким-то вмешательством судьбы», хотя и не совсем в том смысле, в каком полагал Бенуа. Можно было с одинаковой убедительностью доказать и эстетическую близость средневековой иконописи с новейшей живописью и их решительную несхожесть — это было вопросом риторики и избранного угла зрения. То, что фактически в 1910-е гг. победила первая тенденция, было не следствием ее лучшей доказанности, а следствием живой потребности именно в ее пользу найти решающие аргументы. Ибо именно древнерусская иконопись оказывалась наилучшей из возможных основ для изобретения *актуальной* национальной традиции — такой традиции, которая одновременно была бы *древней, общей* для различных социальных групп и обладала бы бесспорной *ценностью* с точки зрения современных представителей этих социальных групп⁸. Провозгласив на почве открытия древней иконописи свой своеобразный «манифест» о пересмотре «возраста России», обнаружив, «благодаря искусству», глубину и значительность «национальной» традиции, журнал «София», конечно, тщетно рассчитывал после этого убедить кого-либо в том, что эта традиция не была *непрерывной*, то есть прекратила свое существование, самое позднее, в XVII в. В таком качестве она именно требованиям искомой «национальной» традиции не отвечала бы.

Пунин уже в 1915 г. как бесспорную данность констатировал следующее:

Внимательное изучение памятников русского искусства ежедневно убеждает каждого из нас в том, что Россия, обладая глубиной и самостоятельной художественной культурой, создала ряд эпох, имеющих большое художественно-историческое значение. Предание о замкнутости и эстетической ничтожности древнерусского искусства отошло в прошлое, неверно также мнение, утверждающее, что искусство новой России не связано с искусством России старой, что XVIII и XIX века не имеют национальных традиций и всецело являются зеркалом, и при том плохим, западно-европейского творчества. Словом, изучение памятников нашего искусства говорит за то, что Россия имеет известное количест-

во высоко-художественных предметов, объединенных генетической связью на протяжении многих веков [Пунин 1915: 227].

Доказательной базой подобных утверждений служило, конечно, не «внимательное изучение памятников русского искусства», но состоявшийся факт «изобретения традиции»: нарратив истории русского искусства бесповоротно изменил свой облик и должен был обнаруживать теперь во всех ключевых своих точках референции к древнерусской иконописи. Если вспомнить о том, что еще десятилетие назад русское искусство *традиционно* третиновалось за рубежом как «молодое» и еще не выявившее в достаточной мере своей национальной самобытности, а в самой России о древнерусской иконописи писали в основном в специальной литературе не столько искусствоведческого, сколько археологического характера⁹, станет понятен масштаб произошедшего прорыва.

Пожать плоды этого прорыва выпало, прежде всего, тем самым «русским “футуристам” всевозможных толков», о которых с таким ироническим неодобрением писал Бенуа. Хорошо известно, что референции в декларациях и в художественной практике некоторых из них к «вывескам, лубкам, иконам» как к актуальной традиции появились за несколько лет до московской выставки 1913 года. Смысл этих референций состоял в декларировании приверженности *маргинальной* традиции (часто обозначаемой понятием «примитива»), которая лишена была авторитета в рамках магистрального историко-художественного нарратива¹⁰. Иконы в этих референциях, как правило, не отделялись от «вывесок и лубков» и других «примитивов», и уж тем более не конкретизировалось, о каких иконах идет речь: о бесчисленных ли ремесленных экземплярах во вкусе последних веков, которые в основном и приходилось видеть в это время в российском быту, или же о куда более редких старинных иконах, по большей части доступных в частных собраниях или, по воспроизведениям, в специальных изданиях¹¹. «Икона» была по преимуществу обозначением некоторого набора живописных особенностей (подчеркнутая двухмерность изображения, отказ от реализма формы и цвета),

а референция к ней — программным лозунгом, не терпящим конкретизации.

Конкретизация, предложенная московской выставкой 1913 года, оказалась однако столь выгодной для нового искусства (того, которое в ретроспекции получит собирательное наименование авангарда), что не воспользоваться ею оно не могло. «Нет, господа *галдящие* “бенуа”! Наше галдение много значит — мы вам открыли глаза на Новое в искусстве! <...> мы поколебали в вас уверенность в единстве Академического манежа», — заявлял в своем полемическом памфлете Давид Бурлюк [Бурлюк: 7]. А на слова Бенуа о том, что еще совсем недавно «никому бы не пришло в голову “учиться” у икон», тот же автор с недоумением вопрошал: «Да мы-то пять лет о чем “кричим — до хрипоты”, как вы сами говорите, — да на что мы указываем? Что вам надо смотреть иконы — и тогда вы многое в нашем творчестве поймете» [Там же: 10]. Идеологи другой ветви русского авангарда утверждали: «Гончарова десять лет работает религиозные вещи и говорит о красоте иконы. К чему же это привело? Сейчас все спохватились, и пошло грандиозное опошление в лице А. Бенуа, С. Маковского, Врангеля и др.» [Зданевич и Ларионов: 77]¹². Действительно, у молодых авангардистов как будто были основания торжествовать: их вкус теперь, в 1913 году, оказывался «пророческим». На деле все обстояло сложнее. «Иконы» их прежних (и нынешних) лозунгов и «иконная Помпея» (по выражению Бенуа), открытая московской выставкой, имели не так много общего. В первом случае, как мы отмечали, речь шла о принципах живописной поэтики вообще; во втором — о *конкретной эпохе* в истории религиозной живописи и ее *наиболее ценных* образцах, прежде не входивших в живой багаж культурной памяти.

Это существенное различие оказалось ничтожным в глазах современников и едва ли вообще было замечено. Теперь, когда прежние ссылки на маргинальную художественную традицию вдруг *сами собой* оказались ссылками на «национальные» шедевры средневековой живописи, русские авангардные течения поспешили установить свой приоритет открывателей «нацио-

нального» искусства, которое, как и положено в риторике национализма, они *возрождали* в своем творчестве. Тогда как «враги Нового Русского искусства: Бенуа, С. Маковский, Шервашидзе и др. взяли и объявили Россию “художественной провинцией”» Франции [Бурлюк: 7–8], «Новое Русское Национальное Искусство» (именно так величал теперь Бурлюк своих соратников) «провозгласило нашу художественную национальную независимость» [Там же: 19]. Своим оппонентам по внутриавангардным полемикам вторили Зданевич с Ларионовым: «А. Бенуа сразу вывел влияние Романского искусства на русскую икону, и, что все-таки мы хотя маленький, но кусочек Запада <...>. А. Бенуа <...> не понимает, что мы не маленький кусочек Запада, а самостоятельное и громадное целое» [Зданевич и Ларионов: 77]. Они же, как и Д. Бурлюк, характерным образом стремились «соположить», хотя бы чисто риторически, новейшие достижения русского искусства с достижениями искусства средневекового: «Если Ларионов открыл лучизм, то Гончарова его утвердила. <...> Эта удивительная теория заставит Запад пойти нашим путем, не говоря уже об искусстве наших икон, которому, по моему убеждению, нет ничего равного во всем мировом искусстве» [Там же: 70].

Риторика национализма прокатилась по художественной публицистике разных флангов русского авангарда в 1913–1914 гг., обрстая, как снежный ком, удивительными художественно-историческими «открытиями»:

Формы западного Искусства вылились целиком из форм Византии, в свою очередь заимствовавшей их у искусства более древнего — Армяно-Грузинского¹³.

Таким образом получается как бы круговорот, шествие Искусств, от нас, с Востока, с Кавказа в Византию, затем в Италию, и оттуда, заимствуя лишь кое-что из техники масляной живописи, живописи станковой, возвращается снова к нам.

<...> Становится ясно, что незачем более пользоваться продуктами Запада, получающего их с Востока же, тем более, что они за свой столь долгий, круговой путь успевают порядочно таки попортиться, подгнить. <...>

Нас называют варварами, азиатами.

Да, мы Азия, и гордимся этим, ибо «Азия колыбель народов», в нас течет добрая половина татарской крови, и мы приветствуем Грядущий Восток, первоисточник и колыбель всей культуры, всех Искусств [Шевченко: 18–19].

Вряд ли кто-нибудь в России сознает себя больше азиатом, чем люди искусства: для них — «Россия» — органическая часть Востока, и они это чувствуют всем своим существом. <...>

Если космическое мироощущение Востока еще не богато конечными воплощениями, то виною этому прежде всего — гипноз Европы, за которой мы приучены тянуться в хвосте. У нас раскрываются глаза только в трагический момент, когда Европа, взыскающая Востока, приводит нас к нам же самим.

Не впервые творится это поистине позорное действо; не в первый раз обкрадывая нас с рассеяннo-небрежным видом, нам предлагают нашу же собственность плюс пошрины в форме признания гегемонии европейского искусства.

<...> Только осознав в себе восточные истоки, только признав себя азийским, русское искусство вступит в новый фазис и сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы — Европы, которую мы давно переросли [Лившиц: 256–257 («Мы и Запад», 1914)].

«Европа — воровка-рецидивистка, — лаконично заключит Илья Зданевич в своем московском докладе 1913 года о Гончаровой. — Зачем же обращаться к ней, когда можно, оставаясь у себя дома, получать все из первых рук и притом лучшее» [Зданевич 2001: 177]. В предисловии Гончаровой к каталогу ее персональной выставки 1913 года, автором или соавтором которого является Зданевич¹⁴, будет торжественно провозглашено: «Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, — а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе» [Гончарова: 291].

Ревизия истории и географии, с которой мы сталкиваемся в этих декларациях¹⁵, конечно, не вытекает прямо из открытия древнерусской иконописи. Однако не будь его, русское искусство не смогло бы «изобрести» свою традицию заново. Чтобы

последнее стало возможным, мало было референций к «национально-укорененным» маргинальным эстетикам прошлого и настоящего. Нужна была такая эстетика, которую бы все художественное сообщество, без различия флангов и кланов, признало выдающимся явлением. Именно она была «открыта» в 1913 г. Дальнейшее было вопросом градуса национальных эмоций, и не стоит напоминать, каким он был в канун Первой мировой войны.

«С тех пор, как пала Византийская Империя <...>, европейская живопись медленно и постепенно склонялась к своему упадку» [Пунин 1913в: 55], — это была наиболее радикальная версия ревизии нарратива истории западно-европейского искусства, из предложенных в 1913 г.; но упадок европейской традиции, как минимум, в XVIII–XIX вв., когда русскому искусству выпало идти по одной дороге с европейским, становился аксиомой для «молодого» русского искусства 1910-х гг. Допускалось, что отдельные русские художники прошлого могли уклоняться от ложного магистрального пути (чем и обеспечивалась непрерывность русской традиции), однако в целом за два века результаты «реформы Петра I, имевшей пагубные последствия для <...> искусства», преодолеть так и не удалось [Зданевич 1913: 7]. Освобождение от «позорного и нелепого ярма Европы» (читай, «национальное возрождение»), происходило лишь теперь и, хотя и началось под влиянием самих европейцев, но все же только тех из них, которые в самой Европе были отщепенцами, устремившимися «к Востоку, к его традициям, к его формам» [Шевченко: 30]: «Если Сезанн, Гоген, Руссо и сыграли немаловажную роль в развитии нашего русского Искусства, <...> то как раз именно потому, что они являют собою не тип современного западного художника, примером творчества которого могут служить картины казенных Салонов, а наоборот, исключение» [Там же: 29–30]. «Путь к Востоку» для самих русских художников оказывался эвфемизмом «художественной национальной независимости» и выстраивания своей родословной без ссылок на вторичные «продукты Запада». В отличие от заблудившегося на ложном пути русского искусства двух предшествовавших веков, «мо-

лодое» русское искусство — согласно новой версии национальной традиции — должно было вырастать непосредственно из средневековых корней.

Эти две художественные эпохи, древнерусская иконопись и русский авангард 1910-х – начала 1920-х гг., остаются до сих пор и, по-видимому, останутся еще надолго ключевыми моментами нарратива истории русской живописи. Создавая контекст друг для друга, они как будто мало нуждаются в промежуточных звеньях. Такова власть «изобретенной традиции».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Другие отделы выставки включали также рукописи и рукописные книги, шитье и предметы прикладного искусства. Следует заметить, что за год с небольшим до этого, в конце декабря 1911 – начале января 1912 гг., в Петербурге при Всероссийском съезде художников устраивалась «выставка иконописи и художественной старины». Отдел икон на этой выставке был сформирован при деятельном участии Н. П. Лихачева и включал многие экспонаты из его коллекции [Макаренко: 62]. Эта выставка однако не была общедоступной и по размеру не могла сравниться с московской выставкой 1913 г. Самый же ранний случай представления русской иконописи на художественной выставке относится к 1906 г.: тогда ряд икон из частных коллекций был включен в состав организованного Дягилевым русского отдела на Осеннем салоне в Париже.
- ² Случаи более ранних реставраций этого типа (напр., реставрация «Троицы» Рублева в 1905 г.) были единичными. (Отметим, что упомянутая реставрация «Троицы» была позже признана неполной; лишь в ходе реставрации 1918–1919 гг. остатки позднейших «записей» были полностью удалены с иконы).
- ³ Это отношение сказалось, между прочим, и в том, что организация выставки 1913 г. была поручена Археологическому институту, а не Третьяковской галерее или Русскому музею.
- ⁴ Следует заметить, что сама выставка не была, конечно, спонтанным продуктом работы группы энтузиастов, а была связана с чередой целенаправленных усилий по возрождению интереса к русской иконописи, поддержанных Двором и коррелировавших с идеологией популистского национализма Николая II и его ок-

ружения [Wortman: 365–366 *passim*; Tarasov; Подболотов]. Уже в 1901 г. был создан Высочайше утвержденный Комитет попечительства о русской иконописи, который направлял свою деятельность не только на возрождение иконописания как ремесла [Tarasov], но и на поддержку исследований и публикаций по истории древнерусской иконописи.

5 Понятие «национализм» используется нами здесь и далее в том оценочно нейтральном терминологическом смысле, который оно имеет в историко-теоретической литературе, посвященной проблемам формирования современных наций. Отвлекаясь от полемик между исследователями по поводу объема этого понятия, мы включаем в него и национализм как проявление индивидуумом своей исключительной лояльности данной нации, и национализм как совокупность форм коммуникации, создающих и поддерживающих нации как политические и/или культурные сообщества.

6 Здесь и далее, говоря о России, мы будем иметь в виду лишь проблему формирования русского национализма.

7 На эти же вызовы, начиная с царствования Николая I, искала ответа и русская монархия. Как показал Ричард Уортман, в интересующую нас эпоху (царствование Николая II) выбор монархии был окончательно сделан в пользу культивирования популистского извода русского национализма, опирающегося на идею бесконфликтного единства «народа» и монархической власти; этот выбор сопровождался политикой исключения образованного класса из понятия нации [Wortman: 525–526].

8 В действительности, речь идет, конечно, о точке зрения образованного класса и о том, какой он представлял себе точку зрения других социальных групп. При том огромном сдвиге, который произвела московская выставка в представлениях художественной среды, лишь в интерпретации этой среды она могла выступать событием всероссийского масштаба. Журнал «Старые годы» в июне 1913 г. констатировал: «Закрывшуюся в Москве выставку древне-русского искусства посетило несколько более 8.000 человек. Цифра очень скромная, принимая во внимание выдающийся интерес выставки и продолжительность ее открытия» [Ростиславов: 60].

9 Разумеется, были и исключения. Так, в 1906 г. большой материал о русской иконописи (с воспроизведением, среди прочего, «Троицы» Рублева после реставрации) появился в журн. «Золотое руно» [Успенский]. Тем не менее, в целом, за исключением иконописи XVII в., о которой писалось чуть больше, древнерусское

иконописание было до нач. 1910-х гг. даже для художественных кругов малознакомым предметом. Еще в начале 1908 г., напр., журн. «Старые годы», чья программа прямо была посвящена разысканиям в области художественной старины, признавал справедливость упреков в отсутствии в нем материалов об искусстве допетровской эпохи и объяснял его тем, что «Редакции до сих пор еще не удавалось осветить надлежащим образом ее чисто-художественное значение» [От редакции: 63].

¹⁰ Ср. в памфлете Д. Бурлюка, изобличающем А. Бенуа: «Разве в "Истор. Русской живописи" — много сказано о лубке, об иконе, о вывеске??» [Бурлюк: 3].

¹¹ Характерной в этом смысле была выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ларионовым при выставке «Мишень» (март–апрель 1913 г., т.е. одновременно с Выставкой древнерусского искусства в Археологическом институте). Целью ее была демонстрация поэтики примитива в ее живом разнообразии; иконопись вносила в него свою лепту, но не имела среди др. видов «примитива» статусного преимущества.

¹² В атрибуции данного текста, подписанного псевдонимом «Варсанофий Паркин», мы следуем за Е. Баснер [Баснер: 73].

¹³ Ср.: «Романское искусство идет прямым путем от Византийского, а то в свою очередь от Грузино-Армянского, и то, что в нем есть греческого, его только обезличивает» [Зданевич и Ларионов: 77].

¹⁴ Среди искусствоведов существует разногласие по поводу степени участия Зданевича и Гончаровой в написании этого предисловия (ср.: [Баснер: 72–73; Овсянникова: 87, прим. 4]). На наш взгляд, сам этот вопрос малосущественен. Принципиальные положения этого предисловия текстуально близки двум текстам сборника «Ослиный хвост и Мишень» (1913): манифесту «Лучисты и будущники» (подписанному, среди прочих, Гончаровой) [Ларионов: 9–15] и одноименной со сборником статье Зданевича и Ларионова, где часть этих положений дана как парафразы и цитаты из устных высказываний Гончаровой [Зданевич и Ларионов: 60, 78]. Поэтому, кто бы физически ни писал текст предисловия к каталогу выставки Гончаровой, можно утверждать, что оно отражает точку зрения своеобразного «триумвирата» Зданевич–Гончарова–Ларионов, сложившегося в 1913 г.

¹⁵ Т. Горячева справедливо подчеркивает, что в «азийстве» футуристических деклараций «сублимировался провинциальный комплекс русского футуризма»: «Историко-культурная инверсия, выстроенная футуризмом, эффектно заменяла инкриминируемое

России азиатство как отсталость и провинциальность по отношению к Европе <...> азиатством как органической принадлежностью к самым разнообразным пластам культурной традиции Востока» [Горячева: 292].

ЛИТЕРАТУРА

- Баснер: *Баснер Е.* Наталия Гончарова и Илья Зданевич: О происхождении всѣчества // Искусство авангарда: Язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 68–80.
- Бенуа: *Бенуа А.* Художественные письма. Иконы и новое искусство // Речь. 1913. 5 апр. № 93. С. 4.
- Бурлюк: *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство. СПб., 1913.
- Выставка: Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых / Императорский Московский Археологический Институт имени Императора Николая II. М., 1913.
- Гончарова: <*Гончарова Н*> Предисловие к каталогу выставки картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913 // Наталия Гончарова: Годы в России. СПб., 2002. С. 291–292.
- Горячева: *Горячева Т.* К проблеме национальной самоидентификации русского футуризма // Русское искусство между Западом и Востоком. М., 1997. С. 280–295.
- Грищенко 1913: *Грищенко А.* О связях русской живописи с Византией и Западом, XIII–XX вв. М., 1913.
- Грищенко 1917: *Грищенко А.* Вопросы живописи. Вып. 3: Русская икона как искусство живописи. М., 1917.
- Дмитриев: *Дм<итриев> Вс.* <Рец.:> Н. К. Рерих. Собр. соч. Кн. первая. М., 1914 // Аполлон. 1914. № 4. С. 68–69.
- Зданевич 1913: *Эли Эганбюри* <*Зданевич И*> Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913.
- Зданевич 2001: *Зданевич И.* Наталия Гончарова и всѣчество / Публ. Е. В. Баснер // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исслед. и публ. М., 2001. С. 172–181.
- Зданевич и Ларионов: *Варсанофий Паркин* <*Зданевич И., Ларионов М. ?*> Ослиный хвост и Мишень // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 51–82.
- Кириченко: *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М., 1997.

- Ларионов: <Ларионов М. и др.> Лучисты и будущники. Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 9–15.
- Лившиц: Лившиц Б. Мы и Запад / Публ. и коммент. А. Парниса // Терентьевский сборник – 1996. М., 1996. С. 250–262.
- Макаренко: Макаренко Н. Выставка иконописи и художественной старины при Всероссийском съезде художников // Старые годы. 1912. Янв. С. 62–64.
- Маковский: Essem. <Маковский С.> Выставка древне-русского искусства. I // Аполлон. 1913. № 5. С. 38–39.
- Муратов 1913: Муратов П. Выставка древне-русского искусства в Москве. I. Эпохи древне-русской иконописи // Старые годы. 1913. Апр. С. 31–38.
- Муратов 1914: Б. п. <Муратов П. ?> Возраст России // София. 1914. № 1. С. 3–4.
- Овсянникова: Овсянникова Е. Б. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н. Д. Виноградова // Н. Гончарова, М. Ларионов: Исслед. и публ. М., 2001. С. 55–87.
- От редакции: Б. п. От редакции // Старые годы. 1908. Янв. С. 63–64.
- Подболотов: Подболотов С. Царь и народ: Популистский национализм императора Николая II // Ab Imperio. 2003. № 3. С. 199–223.
- Поспелов: Поспелов Г. Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- Пт.: Пт. <Муратов П. ?> Небескорыстие // София. 1914. № 2. С. 62–64.
- Пунин 1913а: Пунин Н. Византийская выставка работ Л. Крамаренко и А. Тарана // Аполлон. 1913. № 4. С. 42–43.
- Пунин 1913б: Пунин Н. Выставка древне-русского искусства. II // Аполлон. 1913. № 5. С. 39–42.
- Пунин 1913в: Пунин Н. Пути современного искусства // Аполлон. 1913. № 9. С. 52–64.
- Пунин 1914: Пунин Н. <Рец.:> София. Журнал искусства и литературы. 1914. Февраль. № 2 // Северные записки. 1914. Март. С. 192–193.
- Пунин 1915: Пунин Н. <Рец.:> Виктор Никольский. История русского искусства. Т. 1. Издание Т-ва И. О. Сытина, 1915 // Северные записки. 1915. Окт. С. 227–229.
- Ростиславов: Р<остиславо>в А. Вести за месяц // Старые годы. 1913. Июнь. С. 57–60.
- Тп. 1914а: Тп. Миф о бескорыстии // Аполлон. 1914. № 3. С. 72–75.
- Тп. 1914б: Тп. Рец.: «Русская икона» // Аполлон. 1914. № 5. С. 66–67.

- Тугендхольд: *Тугендхольд Я.* Выставка древней иконописи в Москве // Северные записки. 1913. № 5/6. С. 215–221.
- Успенский: *Успенский А. И.* Древне-русская живопись (XV–XVIII вв.) // Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 5–97. (В том же году оттиск из журнала вышел отдельным изданием).
- Шевеленко: *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 56, 2005. S. 141–183.
- Шевченко: *Шевченко А.* Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913.
- Anderson: *Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised edition. London; New York, 1991.
- Brumfield: *Brumfield W. C.* The Origins of Modernism in Russian Architecture. Berkeley & Los Angeles, 1991.
- Gellner: *Gellner E.* Nations and Nationalism. Ithaca & London, 1983.
- Hobsbawm 1983: *Hobsbawm E.* Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914 // Hobsbawm E. & Ranger T., eds. The Invention of Tradition. Cambridge, 1983. P. 263–307.
- Hobsbawm 1990: *Hobsbawm E. J.* Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality. Cambridge, 1990.
- Krieger: *Krieger V.* Von der Ikone zur Utopie: Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln; Weimar; Wien, 1998.
- Tarasov: *Tarasov O.* The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II // Experiment: A Journal of Russian Culture. Vol. 7. 2001. P. 73–101.
- Taruskin: *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Vols. 1–2. Berkeley & Los Angeles, 1996.
- Wortman: *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 2000. Vol. 2: From Alexander II to the Abdication of Nicholas II.

СТИХОТВОРЕНИЕ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА
«ЕСТЬ ЦЕННОСТЕЙ НЕЗЫБЛЕМАЯ СКАЛА...»
И РЕПУТАЦИЯ РУССКИХ ТРАГИКОВ
XVIII века

АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВА

На данный момент едва ли не единственным содержательным комментарием к стихотворению О. Э. Мандельштама «Есть ценностей незыблемая скала...» (1914) является небольшая заметка О. А. Лекманова «Мандельштам спорит с Пушкиным» [Лекманов: 508–510]. Автор заметки справедливо отмечает, что в стихотворении Мандельштама можно увидеть некоторые параллели к немногочисленным высказываниям А. С. Пушкина о русской драматургии. По словам Лекманова, Мандельштам в своем стихотворении «приходит к временному перемирию с Пушкиным» [Там же: 509], вслед за ним отказывая А. П. Сумарокову в оригинальности («жалкий Сумароков / Пролепетал заученную роль»), но полемизирует с ним в отношении В. А. Озерова и, «воспевая непризнаваемого Пушкиным “Димитрия Донского”, прибегает к библейской образности» [Там же: 509], тем самым возвышая самого драматурга. Действительно, определение «жалкий» по отношению к Сумарокову, по-видимому, отсылает к фразе Пушкина «Явился Сумароков, несчастнейший из подражателей» из статьи 1830 г. «О народной драме и драме “Марфа Посадница”» [Пушкин: VII, 215]¹. Лекмановым также отмечено, что мандельштамовское выражение «явление Озерова» связано и с пушкинским «Явился Сумароков», и с фрагментом из статьи П. А. Вяземского об Озерове, помещенной в предисловии к изданию сочинений последнего в 1817 г. (переиздана в 1824 г.): «Явился Озеров, и Мельпомена приняла владычество свое над душами. Мы услышали голос ее, повелевающий сердцу, иг-

рающий чувствами; сей голос, столь красноречивый в Расине и Вольтере»² (цит. по: [Пушкин: VII, 552]³). Косвенной цитатой является и строка Мандельштама «Последний луч трагической зари», которую можно рассматривать как перифраз целого предложения Вяземского: «Сия трагедия, осветившая вечер славы греческого певца⁴, озарила утро славы нашего трагика и была зарею нового дня на русском театре» (цит. по: [Там же: VII, 555]⁵). Показательно, что Пушкин в своих замечаниях зачеркнул «и была зарею нового дня на русском театре» [Там же], видимо, не считая, что творчество Озерова было свидетельством появления новой русской драмы. Мандельштам, таким образом, называя Озерова «последним лучом» «трагической зари» и здесь соглашается с Пушкиным, также признавая заслугу Озерова именно в завершении им определенной традиции.

И все же, несмотря на столь очевидные текстуальные совпадения, контекст данного стихотворения Мандельштама может быть расширен, так как к концу XIX – началу XX вв. сложились определенные клише в оценки творчества Сумарокова и Озерова, к тому моменту мало актуальных писателей, воспроизводимые не только в научной и критической литературе, но и в школьных учебниках.

Так называемая подражательность Сумарокова, как и его крайняя раздражительность, делавшая его удобным объектом для насмешек, почти неизменно отмечается во всех работах, так или иначе ему посвященных, даже если это всего один абзац в общем обзоре истории русской литературы или драматургии. Оставляя в стороне прижизненную критику Сумарокова, являющуюся частью литературной полемики с участием самого драматурга, следует отметить, что ориентацию Сумарокова на французские образцы вынужденно признавали даже его ярые сторонники, в том числе и из современников. В «Апологии к потомству» Н. Е. Струйского (1788), «Слове похвальном Александру Петровичу Сумарокову...» И. И. Дмитриевского (1807), «Сравнении Сумарокова с Лафонтеном» А. С. Шишкова (1828) приводятся одинаковые аргументы в защиту «отца русского театра»: во-первых, Сумароков не имел

предшественников на своем поприще, во-вторых, вся литература того времени была подражательной.

Итоги «апологии» Сумарокова были подведены в «Очерках жизни и избранных сочинениях Александра Петровича Сумарокова, изданных Сергеем Глинкою», вышедших уже в 1841 г. Глинка был, пожалуй, последним поклонником Сумарокова, без всяких оговорок признававшим за ним не только историческую заслугу, но и художественное дарование, и прямо заявлявшим, что Сумароков для него ближе и понятнее Озерова, но и Глинка вынужден оправдывать Сумарокова тем, что он «в свое время был один сам с собою, с своею собственною мыслию» [Глинка: XXVII] и что «вся русская литература по-прежнему подражательна» [Там же: 143].

Новые претензии критика предъявила Сумарокову в конце 1810-х гг., и именно на основании этих претензий постепенно вырабатывались критерии сопоставления Сумарокова и Озерова⁶. Во-первых, одним из основных требований, которому должно было отвечать драматическое произведение, была признана чувствительность, способная вызвать «движения души» у зрителя. Сумароков этому требованию не удовлетворял, Озеров же на фоне «холодного» Сумарокова, ни одно из произведений которого «не отличается богатством и силой воображения, глубиной и жаром поэтического чувства, возвышенным и многообъемлющим взглядом творческого ума» [Лаговской: 4], выступает своего рода Карамзиным от драматургии. В частности, такая оценка творчества двух русских драматургов исходила из уст одного из самых авторитетных критиков первого двадцатилетия XIX в. А. Ф. Мерзлякова. Достаточно сказать, что именно Мерзлякова впоследствии более всего цитируют другие авторы, пишущие о Сумарокове: например, Н. И. Греч в своем «Опыте краткой истории русской литературы» (1822) приводит текст статьи Мерзлякова 1817 г., напечатанной в журнале «Вестник Европы» почти целиком. Здесь несомненно следует принимать во внимание и популярность Мерзлякова-лектора. Так, В. Г. Белинский утверждал, что Сумарокова не читают, но по-прежнему восхищаются им по лекциям Мерзлякова [Белинский: I, 57]. Мерзляков критикует Сумаро-

кова в первую очередь за то, что ему «не достает» языка страсти [Мерзляков: XII, 281]. Снимая упрек в подражательности как нерелевантный в эпоху, когда творил Сумароков, Мерзляков видит недостаток Сумарокова в том, что подражая, он «не вкладывал душу».

К обсуждению «холодности» Сумарокова присоединился и Вяземский. В своей статье об Озере он пишет:

Должно сказать, что погрешности в трагедиях Сумарокова и Княжнина не могут быть оправданы временем. <...> Можно похитить блестящую мысль, счастливое выражение; но жар души, но тайна господствовать над чувствами других сердец не похищается» [Вяземский: I, 31].

При этом, отмечая «чувствительность» Озерова, особенно заметное на фоне «рассудочного» Сумарокова, критика именovala его сентименталистом или первым романтиком (в зависимости от толкования этих понятий), а из критики эти тезисы постепенно проникали и в учебную литературу. Так, в учебнике русской литературы для Морского кадетского корпуса и Артиллерийского училища⁷ В. Т. Плаксина (1833) творчество Озерова характеризуется как промежуточное явление в русской драматургии, представлявшее собой, по выражению автора учебника, «смесь старого классицизма с возникающим романтизмом» [Плаксин: 299]. Тезис о том, что Озеров развил ложноклассическую драму, созданную Сумароковым, внося в нее элемент сентиментальности, с середины 20-х гг. XIX в. повторяется во многих статьях, посвященных драматургии или ее отдельным представителям, а также в учебных пособиях вплоть до 20-х гг. XX в. (см., например: [Караулов: 660; Селин: 22; Порфирьев: II (3), 104; Липовский: 193 и т.д.]).

Вторым требованием, сыгравшим существенную роль в сравнительной переоценке заслуг Сумарокова и Озерова, было требование народности, которому в равной степени не отвечали оба трагика. Вероятно именно за несоответствие этому требованию Пушкин, по выражению Вяземского, «Не любил Озерова» [Вяземский: I, 55]. Если еще в 1816 г., в период написания стихотворения «К Жуковскому», он ценил Озерова

весьма высоко, то в 1820-х гг. уже задавался вопросом: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской посреди стана Дмитриева» [Пушкин: VII, 39], а в 1830 г. дал весьма резкую характеристику и Сумарокову, и Озерову:

Явился Сумароков, несчастнейший из подражателей. Трагедии его, исполненные противумыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произв^едения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие. Озеров это чувствовал. Он попытался дать нам трагедию народную — и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предмет из народной истории ... [Там же: VII, 215–216].

Еще более резко, иногда даже оскорбительно, отзывался о Сумарокове Белинский. Самого драматурга он именовал «жалким писакой» [Белинский: I, 32], а его трагедию «Синав и Трувор» «дубовитой» [Там же: I, 455]. Белинский один из первых пришел к мысли о том, что современники Сумарокова заблуждались, отдавая ему пальму первенства в русской драматургии, во многом с его (Сумарокова) собственной подачи: «Мы не должны слишком нападать на Сумарокова за то, что он был хвастун: он обманывался в себе так же, как обманывались в нем его современники...» [Там же: I, 32]⁸. Основания для критики Сумарокова у Белинского были сходными с пушкинскими. Начиная с ранней работы «Литературные мечтания» (1834), Белинский отстаивает тезис о том, что у России нет национальной литературы⁹. Подчиняя экскурсы в историю русской литературы этому тезису, Белинский доказывает, что в XVIII в. национальной литературы в России и не могло быть, потому что классицизм несовместим с понятием народности (в отличие от романтизма). Оппозицию классицизма и романтизма, на который он возлагал надежды, Белинский описывает как противопоставление формального искусства искусству содержательному:

В ту пору Белинский видел в классицизме неоправданное торжество формы над содержанием. Так называемый «романтизм» (в

тогдашнем, пушкинском понимании этого слова) был близок ему за предпочтение, оказанное идее над формой [Алперс: 61].

Озерова же Белинский склонен считать скорее «последним псевдоклассицистом», хотя и внесшим в трагедию элемент «карамзинской» сентиментальности. В статье 1842 г. он пишет об Озерове:

Я люблю его особенно за то, что он своими трагедиями так ясно и определительно решил вопрос о псевдоклассической драме... Благодаря ему теперь нечего и спорить об этом предмете: не делайте возражений, а только попросите прочесть или посмотреть на театре «Эдипа в Афинах», «Фингала» или «Поликсену» (О «Донском» уже никто не будет говорить — все равно как о «Хореве»)... <...> Озеров по преимуществу принадлежит к карамзинской школе: он усвоил себе все ее элементы — и расплывающуюся, слезливую раздражительность чувствительности, и искусственную красоту стилистики¹⁰ [Белинский: II, 145–146].

Таким образом, в первой половине XIX в. можно выделить две тенденции в сравнительной оценке творчества Сумарокова и Озерова. В русле одной из них отдается предпочтение Озерову, как внесшему в псевдоклассическую трагедию элемент чувствительности, сентиментальности, и тем самым открывшему на русском театре дорогу новой романтической драме. С другой стороны, Сумароков и Озеров оба признаются авторами, не сумевшими создать «русскую народную драму» [Зотов: 14] и на этом основании значение их уравнивается, сводясь, в первую очередь, к историческому. При этом, именно по признаку «ненародности» Озерову отказывают в праве считаться романтиком¹¹, потому что только те писатели «которые выражали и выражают свои мысли и чувствования в духе народном, по направлению века, называются *романтическими*» [Плаксин: 54]. Это противопоставление возможно даже более принципиально, чем выглядит на первый взгляд, потому что от того, считать ли Озерова зачинателем новой традиции, или завершителем старой¹², зависит общая стадийная картина развития русской литературы.

Парадоксальным образом, с середины XIX в. эти две противоположные оценки мирно сосуществуют в научно-попу-

лярной и учебной литературе, некритически воспроизводящей все то небольшое, что было написано о русских трагиках за полвека. Весьма показателен в этом случае еще один источник — в Полном собрании сочинений Чернышевского опубликован его письменный ответ на магистерском экзамене (1853), озаглавленный (видимо такова была формулировка вопроса) «Русские трагики: Сумароков, Княжнин, Озеров». На двух страницах кратко изложены следующие положения: Сумароков создал русскую драму, следуя французским ложно-классическим образцам, Княжнин развил ее главным образом в области языка, а трагедии Озерова представляют собой переход от классицизма к сентиментализму. При этом ни один из этих авторов не дал публике по-настоящему народной драмы [Чернышевский: II, 816–817]. Вероятно это и был «правильный» ответ на вопрос об этапах развития русской трагедии XVIII в., данный глазами века XIX.

Такая эволюция очень показательна. По мере того как, по словам Вяземского, «трагедия Озерова отжила свой век» [Вяземский: II, 50] так же, как и сумароковская, не дав образца народной драмы, единственным актуальным критерием остается исторический. Следует отметить, что призыв признать сумароковские «услуги российской словесности» [Мерзляков: XII, 260–261], принимая во внимание тот факт, что «многие красоты Сумарокова исчезли при успехах его последователей и остались по большей части погрешности, не столько ему, сколько его времени принадлежащие» [Там же: XII, 260], прозвучал еще в 1820-х гг. Даже Белинский, неизменно считавший Сумарокова абсолютной бездарностью, вынужденно признавал необходимость отдать дань исторической справедливости Сумарокову: «Сумароков, по положительной бездарности своей, оказал больше вреда, чем пользы зарождавшейся литературе; но нельзя отрицать, чтоб он не оказал некоторых услуг общественной образованности» [Белинский: I, 705]. Но с середины XIX в. исторический критерий, во-первых, распространяется и на Озерова, а во-вторых, становится доминирующим. Историческая оценка заслуг Сумарокова остается неизменной с 1820-х по 1910-е гг.: дав первые образцы русской, пусть и

подражательной драмы, Сумароков повлиял на общественное мнение, прививая зрителю положительные идеалы и научив его посещать театр: «Теперь, разумеется, истины, проповедываемые сумароковскими героями, кажутся нам азбучными, но для тогдашнего общества они были чуть ли не откровением. В них и заключается главное достоинство трагедий Сумарокова и значение их в истории русской литературы» ([Солнцев: 395]; см., например, также: [Стоюнин: 43; Порфирьев: II (3), 244; Незеленов: I, 180]). Сами же пьесы Сумарокова признаются ценными как исторический источник, «помогающий нам разобраться в понятиях и вкусах мыслящих слоев русского общества середины XVIII века» [Петухов: 121].

Что же касается характеристики Озерова и его трагедий, то здесь акцент постепенно смещается от, условно говоря, позиции Мерзлякова к позиции Пушкина: Озеров все чаще выступает как последний в ряду «настоящий псевдо-классик» [Пыпин: IV, 283], который безуспешно «пытался воскресить классическую трагедию» [Веселовский: 164] и тем самым нанес ей «смертельный удар» [Потапов: 151]. Определение «последний» применительно к Озерову — одно из самых частотных как в немногочисленных работах, посвященных его творчеству, так и в учебных пособиях и обзорных курсах по истории русской литературы конца XIX — начала XX вв. (см., например: [Селин: 28; Галахов: I, 164; Сакулин: 211]) и вероятно также является источником мандельштамовского выражения «последний луч трагической зари».

Следует отметить, что Вяземский со временем тоже пересмотрел свое отношение к Озерову. В примечаниях к своей ранней статье, данных им в 1878 г., он пишет, что теперь «отрекается» от следующих слов, сказанных в 1817 г.: «Озеров-трагик может и должен служить образцом на театре нашем» [Вяземский: II, 50–54]. Там же Вяземский попытался разрешить свой спор с Пушкиным: «Пушкин Озерова не любил. Он не признавал в Озерове никакого дарования. Я, может быть, его дарование преувеличивал. Со временем, вероятно, мы сошлись бы на полудороге» [Там же: I, 55].

Таким образом, к 1914 г., когда Мандельштам пишет свое стихотворение, оценка творчества Сумарокова и Озерова в обзорных, научно-популярных и учебных изданиях в основном сводится к воспроизведению набора общих мест, вычлененных из когда-то живой полемики по поводу этих авторов. Поэтому есть основания утверждать, что Мандельштам обращается не только к Пушкину, но и ко всей традиции оценки Сумарокова и Озерова, как представителей классицизма, в русской критике, вошедшей в учебники и ставшей общепринятой. Возможно именно к школьной традиции отсылает характеристика «скучные», данная «ошибкам веков».

Вопреки утверждению Лекманова, следует признать, что «библейская образность» стихотворения Мандельштама в большей степени может быть обращена к творчеству Сумарокова: именно «с тех пор как жалкий Сумароков / Пролепетал заученную роль» на русской сцене «как царский посох в скинии пророков» расцвела трагедия. Сравнивая сам жанр трагедии с жезлом *первосвященника* Аарона (Числа 17, 1–10) и рифмуя Сумароков/пророков, Мандельштам подчеркивает, что Сумароков был *первый* русский трагик. Кроме того, для Мандельштама, чуткого к подобным вещам, мог иметь существенное значение и тот факт, что в фамилии Сумарокова содержится элемент «рок» — слово, означающее основную движущую силу трагедии. Таким образом, Сумароков как будто самой судьбой оказывался предназначен быть олицетворением классической трагедии на русской сцене, именно классической, а не ложно- или псевдоклассической¹³. Что же касается Озерова, то его заслугу Мандельштам видел именно в завершении традиции, одновременно сожалея о том, что традиция эта прервалась.

Мандельштам чрезвычайно высоко ценил классицизм как большой стиль (по крайней мере, в 1910–1920-е гг.), видя в нем стремление к предельной объективности, высшей степени обобщения и абсолютности эстетической шкалы, в противовес романтизму, тяготеющему к индивидуальному и культивирующему релятивизм (размышления Мандельштама о релятивизме XIX в. в сравнении с XVIII см. в статье Мандельштама 1922 г. «Девятнадцатый век»). Такое понимание разли-

чия между классицизмом и романтизмом восходит к Ф. Шлегелю, для которого

классическое, или «объективное» искусство имеет своим объектом прекрасное как предмет «незаинтересованного созерцания». Романтическое искусство стремится к «интересному», «индивидуальному», «характерному» <...> Общего закона прекрасного оно не знает [Жирмунский: 137¹⁴].

Сам Мандельштам в период выхода сборников «Камень» и “Tristia” стремился к классической объективности и надындивидуальности, не случайно Л. Я. Гинзбург, не только исследователь, но и современник поэта, заметила, что «Личность поэта не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама» [Гинзбург: 341]¹⁵. Поэтому, в стихотворении «Есть ценностей незыблемая скала...» Мандельштам отстаивает не только преимущества классической литературы в целом, но и, по справедливому замечанию Лекманова, «собственное право на витиеватость и “торжественную боль”»¹⁶ [Лекманов: 510], то есть на пафос¹⁷ и катарсичность. Не случайно, сюжет о процветшем посохе из миндаля соотносится не только с жанром трагедии, но и с фамилией *Мандельштам*, что означает *миндальное дерево* (замечание Немировского, см.: [Там же: 509]) — таким образом Мандельштам включает себя в ряд русских писателей классиков. Классицизм, при таком понимании, не может быть ложным, как не может быть ложной «трагическая боль»: «<...> ложноклассицизм — кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю» [Мандельштам: 65].

Отчасти неприятие термина «ложноклассицизм» могло быть воспринято Мандельштамом от его гимназического учителя В. В. Гиппиуса, предлагавшего своим ученикам весьма своеобразную концепцию развития литературы. Гиппиус утверждал, что по-настоящему классической литературой можно считать только литературу Древней Греции, достигшей подлинного «художественного реализма», который есть высшая ступень развития литературы вообще: «Классицизм и художественный реализм есть одно и то же понятие» [Гиппиус а:

147]. Уже римскую литературу он признавал ложноклассической, так как в ней можно увидеть многочисленные отступления от реализма. Литературу французского классицизма Гиппиус, чтобы избежать путаницы, предлагал называть «академической», а само направление, поддерживаемое Французской академией и базирующееся на картезианстве, — «академизмом» [Там же: 146]. Впрочем, сам Гиппиус непоследовательно придерживается разграничения терминов и, признав неверным наименование кого-либо, кроме древнегреческих писателей, классиками, тут же называет Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова «представителями французского классицизма» [Там же: 145]¹⁸. Согласно его концепции, Сумароков, в частности, не подражал Расину или Корнелью, а механически переносил их «приемы и формы» на русскую сцену, вследствие чего публика, знакомая с оригиналом понаслышке, полагала, что видит на сцене настоящую французскую классическую трагедию. Романтизм же Гиппиус признавал явлением вневременным, сущность которого «можно рассматривать как возбуждение умов» [Гиппиус б: 161], характеризующее любую эпоху, и полагал, что «Романтизм как направление определить невозможно, потому что он имеет значение отрицающее» [Гиппиус а: 6].

Вероятно Мандельштам отчасти разделял эту концепцию, прежде всего в той ее части, где Гиппиус утверждает, что русские трагики были представителями непосредственно французского классицизма. Только для Мандельштама это было не недостатком русской литературы, а скорее ее достоинством.

Видение истории литературы Гиппиусом было близко Мандельштаму еще и потому, что не предлагало доминировавшую в литературоведении конца XIX начала XX вв. теорию «развития». Вводя абсолютную «ценностей незыблемую скалу» Мандельштам выступал категорически против идеи прогресса в литературе. Несколько позднее, в 1922 г. он писал:

Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. <...> Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому,

что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать [Мандельштам: 57].

В то же время, достоинства классической литературы: объективность, надличностное начало, для Мандельштама, в отличие от Гиппиуса, не характеристика литературы определенного периода, а высшая форма ее существования, которая может быть достигнута во все времена и к которой стремился сам поэт.

Таким образом, стихотворение Мандельштама «Есть ценностей незыблемая скала...» представляет собой не только отклик на конкретное событие (постановку трагедии Озерова «Димитрий Донской») и несколько хорошо известных ему критических статей Пушкина и Вяземского, но и сложное взаимодействие с литературно-критической, научной и учебной традицией оценки русских трагиков XVIII в. и, вместе с тем, собственную поэтическую декларацию, что подтверждается анализом художественных приемов, использованных в стихотворении, а также рядом других текстов самого Мандельштама.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Впрочем, как и к его же посланию «К Жуковскому», написанному четырнадцатью годами ранее: «Ты ль это, слабое дитя чужих уроков, // Завистливый гордец, холодный Сумароков...» [Пушкин: I, 193–194], где, рифмуя «уроков — Сумароков», Пушкин обыгрывает рифменное клише «Сумароков — пороков».
- ² К сожалению, это наблюдение Лекманова не нашло отражения в указанной выше статье.
- ³ Можно предположить, что подобный оборот («Явился N ...») был принят в этот период времени в определенных контекстах, по крайней мере, Пушкин в своих замечаниях на статью Вяземского (не ранее 1825 г.) сократил цитированный фрагмент, но сохранил оборот: «Явился Озеров и мы услышали голос...» [Пушкин: VII, 552]. Ср. у Белинского в 1838 г.: «Наконец, явился Озеров — и слава Сумарокова, как трагика, была уничтожена, потому что поддерживалась только отсталыми» [Белинский: I, 404].

- ⁴ Имеется в виду Софокл и его трагедия «Эдип в Колоне», ставшая основой трагедии Озерова «Эдип в Афинах».
- ⁵ Отмечено также Г. А. Левинтоном.
- ⁶ В расширенном варианте развитие драмы в России представлялось триадой Сумароков—Княжнин—Озеров, в которой важнейшими звеньями выступали первый и последний авторы, а Княжнин характеризовался как усовершенствованный Сумароков.
- ⁷ Учебники для негуманитарных и средних учебных заведений представляются в данном случае более показательным материалом, т.к. предполагают более сжатые и категоричные оценки литературных произведений, чем пособия для будущих специалистов, в большей степени преследующих цель разбудить мысль учащихся.
- ⁸ Спустя восемь лет автор биографической статьи об Озерове в журн. «Репертуар и Пантеон» за 1842 г., давая краткий обзор истории русской драматургии, напишет: «Большая часть современников поверила ему <Сумарокову. — А. В.> на слово, и гениальность его долго была неоспоримою аксиомою» [Зотов: 3].
- ⁹ Со временем упрек переносится с самой литературы на русскую действительность, которая не дает материала для литературы.
- ¹⁰ В приведенной цитате показательно уравнивающее сопоставление «Димитрия Донского» Озерова с «Хоревом» Сумарокова. Белинский тонко подметил тенденцию к постепенному нивелированию различий между трагиками, по мере того, как и сами их произведения, и художественные системы, к которым они принадлежали, отступали в прошлое и переставали быть актуальными.
- ¹¹ Позднее Вяземский напишет, что именно поэтому Пушкин не считал Озерова романтиком и, как следствие, невысоко ценил [Вяземский: I, 55].
- ¹² Сравни в учебнике для Медико-хирургической Академии (1837): «<...> В. А. Озеров, подобно Карамзину стоявший на рубеже двух столетий, продолжил прежнее ошибочное направление...» [Стрекалов: 109].
- ¹³ Если верить свидетельству Рудакова, то знакомство Мандельштама с творчеством Сумарокова произошло существенно позже написанного стихотворения, в 1935 г., когда вышло издание Сумарокова в Большой серии «Библиотеки поэта». Таким образом, Мандельштам защищает в стихотворении не столько самого Сумарокова, чью «литературствующую роль» он понял «поэтически» [Рудаков: 36], а классическую трагедию в его лице.

- ¹⁴ Там же Жирмунский отмечает, что «многие признаки этого противоположения совпадают с указанными нами».
- ¹⁵ О «неясной отнесенности» лирического «я» Мандельштама см. также: [Левин: 54].
- ¹⁶ О метонимической замене «названия жанра (*трагедия*) признаками его стиля (*торжественная*) и материала (*боль* — аристотелевское *страдание*)» см. [Ронен: 29].
- ¹⁷ О высоком пафосе XVIII в. см. в ст. «Девятнадцатый век»: [Мандельштам: 81].
- ¹⁸ Следует помнить, что лекции Гиппиуса были записаны и изданы его учениками, и потому в них возможны пропуски и существенные искажения. В другом, несколько отличающемся (более кратком) также литографированном издании, Гиппиус употребляет применительно к французской литературе XVII в. термин «академизм» на равных с «ложноклассицизм» [Гиппиус б: 104–106].

ЛИТЕРАТУРА

- Алперс: *Алперс Б.* Актерское искусство в России. М.; Л., 1945.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948.
- Булич: *Булич Н. Н.* Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.
- Веселовский: *Веселовский А. Н.* Просветительский век и Александровская эпоха. М., 1916.
- Вяземский: *Вяземский П. А.* Сочинения. СПб., 1879. Т. I–II.
- Галахов: *Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой: В 2 т. М., 1894.
- Гиппиус а: *Гиппиус В. В.* Записки по истории русской литературы. Составленные учениками XXI и XXII выпусков Тенишевского училища и ученицами XXIX выпуска гимназии М. Н. Стоюниной. 1916–1917 учебный год. <Б.м.> <Б.д.>
- Гиппиус б: *Гиппиус В. В.* Записки по истории русской литературы. Составлено учениками Тенишевского училища. Пг., <Б.д.>.
- Глинка: *Глинка С.* Очерки жизни и избранные сочинения Александра Петровича Сумарокова, изданные Сергеем Глинкою. СПб., 1841. Т. I–III.
- Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Стилистика. Поэтика. Л., 1997.
- Зотов: *Зотов Р.* Биография Озерова // Репертуар и Пантеон. СПб., 1842. С. 1–18.

- Караулов: *Караулов Г.* Очерки истории русской литературы. Феодосия, 1865. Т. I–II.
- Лаговской: *Лаговской Г.* Александр Петрович Сумароков как писатель и драматург // Пантеон и репертуар русской сцены. 1851. Т. I. Кн. 2. Отд. III. С. 1–22.
- Левин: *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
- Липовский: *Липовский А. Л.* Очерки по истории русской литературы от эпохи Петра Великого до Пушкина. СПб., 1912.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987.
- Мерзляков: *Мерзляков А. Ф.* Сумароков // Вестник Европы. 1817. № XII. С. 257–284; № XIII. С. 26–54; № XIV. С. 106–140.
- Незеленов: *Незеленов А. И.* История русской словесности. СПб., 1893.
- Петухов: *Петухов Е. В.* Русская литература. Юрьев, 1914.
- Плаксин: *Плаксин В.* Руководство к познанию истории литературы. СПб., 1833.
- Порфирьев: *Порфирьев И.* История русской словесности. Казань, 1880. Ч. I–II.
- Потапов: *Потапов П. О.* Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова. Одесса, 1915.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949.
- Пыпин: *Пыпин А. Н.* История русской литературы. СПб., 1911. Т. I–IV.
- Ронен: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
- Рудаков: *О. Э.* Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 г. СПб., 1997.
- Сакулин: *Сакулин П. Н.* Русская литература. М., 1929. Ч. I–II.
- Селин: *Селин А. И.* Значение Озерова в истории русской литературы // Известия Киевского университета. 1870. № 10. С. 1–28.
- Солнцев: *Солнцев В.* Сумароков как драматург // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892–1893. СПб., 1894. С. 381–397.
- Стоюнин: *Стоюнин В.* Александр Петрович Сумароков. СПб., 1856.
- Стрекалов: *Стрекалов Н.* Очерк русской словесности XVIII столетия. М., 1837.
- Чернышевский: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. II.

ВОИН «СТАРОГО ВРЕМЕНИ»: ОБРАЗЫ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

БОРИС КОЛОНИЦКИЙ

Великий князь Николай Николаевич (1856–1929), главнокомандующий войсками гвардии и Петербургского военного округа, был назначен Верховным главнокомандующим русскими армиями 20 июля 1914 г. «Положение о полевом управлении войсками в военное время» предоставляло ему огромную власть.

Портреты седеющего генерала от кавалерии, необычайно высокого (его рост составлял 198 см), с суровым, решительным лицом, замелькали в газетах. Они печатались и в виде открыток, лубков. Назначение великого князя на высокий пост оживленно обсуждалось и комментировалось в разных слоях общества.

Наряду с казаком Крючковым, летчиком Нестеровым, генералами Радко-Дмитриевым, Брусиловым и Рузским Верховный стал одним из главных героев патриотической пропаганды.

В стихотворении С. А. Касаткина Николай Николаевич описывается так:

Ты родины святой могучая опора,
Защита крепкая семей и очагов,
Ты ужас для того, на ком клеймо позора;
Ты грозный бич судьбы, зазнавшихся врагов¹.

Военная пропаганда рисовала великого князя как замечательного полководца. Справедливость таких оценок подтверждалась, казалось бы, высокими наградами, которые он получил. Император наградил его орденом Св. Георгия 3-й степени «в воздаяние мужества, решительности и непреклонной на-

стойчивости в проведении планов военных действий, покрывших неуязвимой славой русское оружие».

Награждение великого князя было оперативно учтено производителями почтовых открыток. В одном случае они использовали его старый портрет, добавив к нему орден Св. Георгия 3-й степени.

Российского Верховного восславляли и лидеры союзников. Британский военный министр лорд Китченер преждевременно утверждал, что в Восточной Пруссии русские войска «под доблестным руководством великого князя Николая Николаевича одержали блестящую победу огромного стратегического значения для общего хода кампании». Лорд Бальфур пошел еще дальше, заявив, что

Николай Николаевич займет в истории место как великий организатор и великий стратег. Нынешняя война явила не только военный гений нации, но также и военный гений великого князя Николая Николаевича².

В конце 1914 г. Московский университет единогласно избрал Верховного в свои почетные члены. Президент Французской республики пожаловал великому князю медаль за военное отличие (до этого единственным иностранным генералом, удостоенным этой высокой награды, был бельгийский король Альберт)³.

После того как русские войска взяли австрийскую крепость Перемышль, великий князь 9 марта был награжден орденом Св. Георгия 2-й степени. Вскоре появились и почтовые открытки, изображающие его в полной парадной форме с эполетами и тремя орденами св. Георгия⁴.

Верховный был избран почетным членом Петроградского и Киевского университетов. Профессора последнего учебного заведения привели особую мотивировку:

Судьба Лувена с его старинным университетом красноречиво говорит, какая участь ожидала Киевский университет, если бы Киев хотя на короткое время оказался во власти австро-германских полчищ. Если Киевский университет продолжает мирно существовать и непрерывно функционировать, то в этом он обязан доб-

лести нашей армии и несравненному искусству ее Верховного командования.

Военно-медицинская академия также избрала великого князя почетным членом⁵.

Немалая часть общественного мнения считала именно Верховного главным организатором победы, в газетах печатались его портреты. Земский съезд назвал великого князя «славным былинным богатырем»⁶.

О полководческом мастерстве популярного главнокомандующего сообщали и в частной корреспонденции. Некий житель Москвы писал своему костромскому корреспонденту:

Поздравляю вас со взятием Перемышля, тем более ценным, что оно, благодаря мудрости Великого Князя, совершилось без кровопролития, почти без жертв. Сознывая мощь и величие России, Великий Князь не торопился, зная, что все придет само собою⁷.

Впрочем, обилие наград, сыпавшихся на великого князя, вызывало порой иронические комментарии. В марте 1915 г. в одном из сел Семиреченской области в деревенской лавке крестьяне обсуждали военное положение. Один из поклонников Верховного заявил:

Защитником России является великий князь Николай Николаевич, у которого орденов будет гораздо больше, чем у Кутузова, увешанного ими, так что Великому Князю некуда будет их повесить.

54-летний крестьянин К. А. Турапин заметил: «Если не будет места на груди, то Великий Князь может их повесить на». За эти слова он и был привлечен к ответственности. Правда, на следствии Турапин свою вину отрицал, хотя и признавал, что произнес слова: «Куда же Он будет их вешать, сзади что ли?»⁸

В апреле император и верховный главнокомандующий посетили занятые австро-венгерские территории, в т.ч. Львов и Перемышль. В конце визита великий князь был удостоен новой награды. В высочайшем рескрипте на его имя отмечалось:

Неуклонно следуя предначертаниям Моим, ведущим к осуществлению славных заветов наших доблестных предков — освобождения славянства от ига вражеского <...> жалую Вам при сем

препровождаемую Георгиевскую саблю, бриллиантами украшенную, с надписью: «За освобождение Червонной Руси».

Об исключительном характере этой награды сообщала печать, приводились соответствующие исторические справки⁹.

Култ Верховного создавался высшей властью. Император, щедро награждая дядю, вносил немалый вклад в создание этого культа. Но одновременно култ полководца создавался и снизу, изображения великого князя получили самое широкое распространение. Его образы стали востребованным, а потому и весьма выгодным товаром.

Производители открыток и литографий с портретами Николая Николаевича использовали довоенные фотографии, гравюры, живописные портреты. На них, как правило, он изображался в пышной парадной форме кавалерийского генерала.

Первое известное нам оскорбление великого князя в годы Первой мировой войны и было связано с приобретением его портрета. Владелец писчебумажного магазина на станции Бежица 27-летний Р. Я. Трейман (эстонец, из крестьян Лифляндской губернии) 30 августа 1914 г., предлагая двум покупательницам литографированный портрет, неосторожно заметил: «Правда ли, Он на дурака похож?» Возмущенные дамы донесли на Треймана. Последний пытался объяснить, что он имел в виду лишь плохое исполнение литографии. Это не помогло, он был приговорен к шести месяцам заключения в крепости¹⁰. (Показателен суровой приговор, вынесенный по этому делу: обычно обвиняемые в оскорблении членов императорской семьи отделялись меньшими сроками.)

И позднее люди приобретали портреты популярного великого князя и вешали их в своих домах, иногда рядом с иконами. Из Московской губернии в мае 1915 г. сообщали: «Очень популярен Николай Николаевич и в каждой хате есть Его портрет»¹¹.

Правда, порой эти портреты вновь создавали повод для оскорбления военачальника гостями дома и последующего возбуждения уголовного дела: «Дурака повесил к образам, Ему место за порогом» (в преступлении, совершенном в декабре 1915 г., обвинялся 39-летний грамотный крестьянин Пензен-

ской губернии)¹². Однако само это дело подтверждает факт приобретения портретов популярного военачальника крестьянами. Показательно, что хозяева дома сразу же донесли на человека, оскорбившего портрет.

В ходе войны возрастает популярность великого князя в крестьянской среде. Житель Саратовской губернии сообщал в частном письме в августе 1915 г.:

Николая Николаевича деревня любит и полна к нему безграничным доверием. Когда заговорят о нем, то после беседы добавля-
ют: «Сохрани Его Господь». Я радуюсь тому, что во главе армии
такой человек, Которого любят и уважают все, кому дороги ин-
тересы нашей родины¹³.

Нам неизвестно, какие именно портреты стали причиной осуждения Треймана и других людей, обвиненных в оскорблении великого князя.

Нередко на фотографиях он изображался в кавалерийской форме, порой — в парадном гусарском мундире. Подобные образы Верховного напоминали генералов XIX в., в условиях Первой мировой войны они выглядели довольно старомодно. Однако подобные устаревшие образцы репрезентации полководца пользовались спросом.

Некоторые портреты выглядели еще более старомодными. На одном из плакатов Верховный, в живописной гусарской форме, изображен скачущим на коне по полю битвы. Конь буквально перескакивает через трупы и тела раненых. За великим князем также изображен всадник со штандартом¹⁴.

Еще более впечатляет почтовая открытка, изданная общи-
ной Св. Евгении. На ней изображена литография работы
Н. Кадушина. Великий князь на поле битвы, в парадном крас-
ном мундире, с эполетами, орденой лентой св. Андрея Пер-
возванного, в высокой меховой шапке, он вздыбил белого ко-
ня. Всадник изображен на фоне походного шатра со штандар-
том. Над великим князем парит двуглавый орел, зажавший
в когтях молнии и меч, на мече можно разобрать надпись:
«С нами Бог!» Изображение помещено в рамку, которая обра-
зована венками, перевитыми Георгиевскими лентами. Вверху

помещена великокняжеская корона, внизу — герб дома Романовых на фоне пик¹⁵.

Можно предположить, что Н. Кадушин использовал, добавив некоторые детали (двуглавый орел, рамка), репродукцию акварели Г. Нарбута, украшавшую обложку журнала «Лукоморье» за 7 ноября 1914 г. (номер 26).

Так вполне мог бы быть изображен полководец эпохи наполеоновских войн.

Для художников подобное изображение полководца могло быть эстетской игрой «в старину». Но и сам Верховный не прилагал, похоже, никаких усилий, чтобы модернизировать свой образ. Глядя на официальные его снимки, сделанные уже в годы войны, нельзя подумать о том, что это военачальник эпохи войны XX в. Кавалерийский генерал в гусарской форме олицетворял героическое прошлое. Тяжелая артиллерия и бронесамомобили, пулеметы и колючая проволока, аэропланы и подводные лодки не использовались как фон для его изображений.

Но немалая часть российского общества была рада видеть генерала, скачущего на лихом скакуне впереди масс атакующей кавалерии. Первый лубок, выпущенный после начала войны, изображал лихую атаку казаков на прусских драгун (он продавался уже в первых числах августа 1914 г.). Корреспондент журнала «Огонек» отмечал фантастичность этого изображения, однако именно такие образы войны были востребованы¹⁶.

На других картинах русские солдаты успешно боролись с самыми современными видами оружия, сбивая самолеты и цеппелины. Показателен плакат «Охота казаков за немецким аэропланами», выпущенный московским издательством И. М. Машистова в начале 1915 г. Изображение довольно реалистично, казаки выглядят необычайно довольными, у зрителя могло создаться впечатление, что охота на самолет была успешной. В журнале «Лукоморье» за 17 октября 1914 г. также появился рисунок, изображающий скачущих казаков, стреляющих по улетающему аэроплану. А ранее, в номере за 10 октября была опубликована репродукция рисунка И. Владимирова «Подстреленный аэроплан». Конные казаки подъез-

жают к подбитому самолету, пилот которого поднимает руки вверх. Очевидно, и в этом случае падение воздушного корабля могло объясняться зрителями как результат молодецкой стрельбы лихих донцов. Рисунок был опубликован почти одновременно в двух столичных еженедельниках — «Лукоморье» и «Ниве». При этом подпись к публикации в «Ниве» не оставляла никаких сомнений: «Германский аэроплан, подбитый и взятый в плен казаками»¹⁷. Разумеется, выпускалось немало «лубков», на которых российские селяне и селянки «сбивали» вражеские дирижабли и аэропланы. Но упомянутые изображения претендовали на некоторую реалистичность¹⁸.

Такой подход получил в начале войны известное распространение. Личный героизм русских солдат, готовых встретиться с врагом лицом к лицу, в рукопашном бою, противопоставлялся поведению противника, который «прятался» за достижения современной техники, избегая «настоящего» рукопашного боя¹⁹. Даже в 1916 г. появлялись тексты, в которых «русский дух» противопоставлялся «немецкой технике»²⁰.

Старомодные образы полководцев ушедшего века в таком контексте были востребованы. Показательно, что авторы популярных картинок еще более усиливали старомодность образа верховного главнокомандующего. Да и сам великий князь строил свой образ представителя «старого времени», воина сурового, но благородного, грозного «рыцаря». Внук Николай I, родившийся вскоре после его смерти, ориентировался на образцы царствования деда. В годы мировой войны он нередко говорил сослуживцам: «Я родился после смерти Императора Николая Павловича, — и все воспитание мое прошло в традициях того времени, в числе которых одной из главных и едва ли не наиболее существенной являлось повиновение»²¹.

Правда, некоторые сторонники великого князя стремились осовременить его образ. Так, популярностью пользовался фотомонтаж, опубликованный уже в середине августа 1914 г. в «Синем журнале»: художник поместил популярный портрет сидящего великого князя на фон большой карты Восточной Европы²². Это создавало образ стратега, занятого сложной штабной работой и, одновременно, образ защитника родины.

Правда, о лихом кавалерийском прошлом великого князя напоминали его гусарские сапоги. Удачный фотомонтаж перепечатывался и в других изданиях.

Образ Верховного невозможно представить без слухов о его воинских подвигах. Генерал Ю. Н. Данилов, генерал-квартирмейстер Ставки, вспоминал:

Не раз приходилось слышать легендарные рассказы, создававшиеся о великом князе в рядах армии. В воображении солдат и даже рядового офицерства, он всегда появлялся в наиболее опасных местах боя, привозил в своем поезде не достававшие войскам снаряды и патроны, «разносил» неспособных генералов и строго следил за солдатским благополучием. И всегда и всюду он являлся защитником интересов армии, а в пределах последней — «серой солдатской шинели»²³.

К теме слухов о Верховном его биограф возвращается вновь и вновь:

В военное время войска видели Великого Князя мало: обязанности Верховного Главнокомандующего не отпускали его надолго из Ставки. Но солдатское воображение требовало его присутствия среди войск. И вот создаются рассказы и легенды. Его рисуют народным богатырем, всюду поспевавшим к наиболее опасным местам на помощь, всюду пресекавшим зло и водворявшим порядок. Одни его видели бесстрашно обходившим окопы во время усиленного обстреливания неприятельским огнем, другие видели его тонкую высокую фигуру, лично направляющим войсковые цепи в атаку и им дающим боевые задания; в артиллерии — ходили рассказы, как он сам, в своем поезде, доставлял на ближайшую станцию недостающие боевые припасы; в тылах — распространялись сведения, как он строго выговаривал интенданту за недостаток столь желанного для русского солдатского желудка белого хлеба; в штабах — как он разносил начальников за плохо составленную диспозицию, наконец, в глубоком тылу — ходили рассказы, что на вопрос Императора, наклонившегося над географической картой: «Где противник?» он, якобы, отвечал: «в двух шагах позади», намекая своим ответом на министра, стоявшего за Императором!²⁴

О подобных слухах писал и Г. Шавельский, протопресвитер военного духовенства, находившийся в Ставке:

В войсках авторитет великого князя был необыкновенно высок. Из офицеров — одни превозносили его за понимание военного дела, за глазомер и быстроту ума, другие — дрожали от одного его вида. В солдатской массе он был олицетворением мужества, верности долгу и правосудия. С самого начала стали ходить разнообразные легенды о великом князе: «Великий князь бьет виновных генералов, срывает с них погоны, предает суду» и т.д. Молва при этом называла имена «пострадавших» генералов, у которых были сорваны погоны (например, генерала Артамонова — командира первого корпуса, печального героя Сольдау), биты физиономии и т.п. «Очевидцы» рассказывали, что они своими глазами видели великого князя в окопах под пулями. Один офицер с клятвой уверял меня, что он «своими глазами» видел великого князя в окопах, и я не смог уверить его, что этого не было. Григорию Распутину, пожелавшему приехать в Ставку, великий князь будто бы телеграфировал: «Приезжай — повешу» и т.д. Такие легенды росли, плодились независимо от фактов, от данных и от поводов, просто на почве укоренившегося представления о «строго-строгом» воинственном князе²⁵.

Память не подвела мемуаристов. Уже в ноябре 1914 г. современники фиксируют появление анекдотов о Николае Николаевиче — решительном, быстром в расправе, жестоком, но справедливым²⁶.

О всевозможных — героизирующих великого князя — слухах сообщалось и в корреспонденции современников. Некий москвич писал в апреле 1915 г. Карпинскому, находившемуся в Женеве:

Личность Главнокомандующего чрезвычайно популярна; она окружена легендами, в которые народ одевает свое перед ним преклонение и восторг²⁷.

В слухах великий князь необычайно динамичен, решителен и жесток. Он суров к нерадивым начальникам и заботлив по отношению к простым солдатам. Житель Нежина сообщал своему корреспонденту в январе 1915 г.:

Относительно Верховного Главнокомандующего слышал от многих участников сражений и очевидцев, что Он человек очень

строгий к начальству, а нижним чинам отец, почему солдаты и говорят: «Наш Николай Николаевич»...²⁸

В слухах Верховный стремительно передвигается по фронту, появляясь в самых неожиданных местах, срывает с виновных офицеров погоны, бьет их, а то и лично казнит предателей прямо на месте. Неудивительно, что, согласно слухам, среди жертв его праведного гнева особенно много генералов и офицеров с немецкими фамилиями. Некий поляк писал в конце 1914 г. своему соотечественнику, жившему в Московской губернии: «Здесь говорят, что Великий князь не снимает руки с темляка, так как ему часто приходится бить палкой офицеров»²⁹.

Простолюдины полагали, что под горячую руку Верховного попадали и особы более высокого ранга. Некий столичный извозчик заявлял в конце 1914 г.: «Россию спасает, жесток, генералов бьет. Спаси его, Господи!»³⁰

Иногда в слухах Верховный прямо на месте круто расправляется с предателями, не ограничиваясь уже только избивением. Рядовой солдат Р. П. Петрукович писал в марте 1915 г.:

Германцы наступали с трех сторон на нашу крепость Осовец, повредили два форта, и крепость уже готова была сдать, как приехал Верховный главнокомандующий, зарубил шашкой коменданта, начал сам командовать, и немцы не только были отбиты, но было взято в плен два неприятельских корпуса и <...> тяжелых орудий.

На выписке из письма имеется ироническая пометка военного цензора: «Здорово! Вот так пишется история!»³¹

Похожая характеристика великого князя содержится в уже цитировавшемся письме некоего киевлянина, написанном в конце 1914 г.:

Приезжал адъютант Николая Николаевича и рассказывал следующее про него. Главнокомандующий (дядя Александра III) человек пожилых лет, с большой сединой, громадного роста и силы. С крайним недоверием относится ко всем, в особенности с нерусской фамилией, чуть не понравился доклад — выгоняет вон генерала из квартиры, чуть заподозрил — срывает погоны,

бьет кулаками по лицу их. Дошли до него агентские слухи, что комендант хочет сдать крепость Новогеоргиевск (одна из лучших у нас — первоклассная), сейчас переоделся, на автомобиле промчался между своим и неприятельским фронтом, является в крепость и моментально собственноручно убивает его наповал из револьвера. Когда немцы подходили к Варшаве, был у них военный совет, решили сдать Варшаву; когда стали расходиться, он шепнул генералам с русскими фамилиями — драться до последней возможности и удержать за собою польскую столицу. Вести войну на огромном фронте в 500 верст с таким серьезным противником как немец может полководец с недюжинным умом и волей. Благоприятный конец войны в весьма значительной степени будет обязан ему. Не чета Куропаткину с его долготерпеливой политикой. И в частной жизни, и в своем имении под Тулой он отличается не менее размашистым кулаком³².

Автор ссылается на якобы «авторитетный» источник — само-го «адъютанта» Верховного, но путает даже родственные отношения в семье Романовых. Показательна повторяющаяся история о героическом спасении русской крепости, правда, меняется ее название, а изменник уже не зарублен шашкой, а застрелен из револьвера.

Впрочем, о легендарной суровости полководца в годы войны открыто писала и дружественная ему печать:

Верховный главнокомандующий великий князь Николай Николаевич весьма популярен среди наших казаков. В их глазах он является легендарным народным вождем-героем, его правдивость, честность, смелый открытый характер и строгость к нерадивым и изменникам создали целые легенды³³.

Некоторые слухи, очевидно, стали основой для сюжетов рассказов. Герой одного из них, солдат-часовой, не узнал Верховного, и отказывался пропустить его, так как он не имел пропуска. За это суровый великий князь похвалил дисциплинированного солдата, который впоследствии весьма огорчился, что допустил непростительную ошибку в титуловании: «<...> а я, значит, Их Императорское Высочество обзывал вашим высокопревосходительством — кровь даже в жилах стынет, как вспомню»³⁴.

Особое место занимали слухи о конфликте Верховного и Распутина (о чем упоминалось в цитировавшихся уже воспоминаниях Шавельского). Рассказывали, что «старец» пожелал посетить Ставку. Якобы он даже послал великому князю Николаю Николаевичу лаконичную телеграмму: «Приеду. Утешу». Передавали, что телеграфный ответ Верховного звучал так: «Приезжай. Повешу»³⁵.

Некая жительница Томска сообщала в августе 1915 г. члену Государственной думы А. С. Суханову о сцене на борту парохода, направлявшегося в Тобольск. Среди пассажиров был и Распутин. Публика развлекалась тем, что расспрашивала пьяного «старца»: «А как Гриша тебя Николай Николаевич принимал?» В ответ «Гриша» сердито бормотал: «Не был я там, ничего не знаю»³⁶. Можно предположить, что слух о «телеграмме» со временем превратился в слух о каком-то позорном наказании, которому грозный великий князь якобы подверг Распутина.

На фронте многие военнослужащие боготворили Верховного. Солдат, находившийся в действующей армии, сообщал своему корреспонденту в феврале 1915 г.:

Ты не удивляйся, что все так хорошо устроено. Это все Великий Князь, который стал у нас вторым Суворовым. Мы Ему верим и свою жизнь вручаем, смело в Его руки. Он много сделал и сделает³⁷.

Другой военнослужащий писал с фронта в марте: «Николая Николаевича чуть не обожают»³⁸.

И в тылу великий князь был необычайно популярен. Некий житель Петрограда писал в январе 1915 г. в частном письме:

Имея такого талантливого, серьезного и строгого Главнокомандующего и таких доблестных помощников как Иванов, Рузский, Брусилов, Радко Дмитриев, Лечицкий и т.д., — мы не можем не победить³⁹.

В этом случае Верховный окружен созвездием блестящих генералов. В других ситуациях подчеркивается его уникальное полководческое мастерство: «Приходится еще удивляться тому, как еще Верховный Главнокомандующий сдерживает та-

кой натиск Немцев. Не будь Его, Немцы уже давно были бы в Москве, и Россия после войны воздаст Ему должное», — писал житель Московской губернии в январе 1915 г. Исключительную роль великого князя выделял и рядовой солдат, находившийся на фронте:

Все наши победы только и достались нам благодаря отрезвлению страны и назначению Верховным Главнокомандующим Николая Николаевича, которого мы, солдаты, все любим за его правду и стойкость⁴⁰.

Упоминаемые открытки и литографии могли подтверждать слухи о личной храбрости великого князя, проявлявшейся им на поле боя. Некоторые же подписи к фотографиям, печатавшимся в виде открыток, прямо дезориентировали потребителя. Так, подпись к открытке, выпущенной издательством Д. Хромова и М. Бахраха в 1914 г., гласила: «Его императорское высочество великий князь Николай Николаевич и Свиты Его Величества генерал-майор Воейков на позиции». Та же подпись сопровождала и фотографию, опубликованную в журнале «Огонек»⁴¹. Но этот снимок был сделан в Ставке.

Дезориентировала читателя и подпись к фотографии К. Буллы: «Его Императорское Высочество Верховный Главнокомандующий Великий Князь Николай Николаевич изволят осматривать позиции»⁴². В действительности воспроизводился снимок, сделанный до войны на маневрах.

Великий князь был необычайно осторожен, порой чрезмерно осторожен. Он даже противодействовал стремлениям своих сотрудников, желавших чаще показывать полководца войскам. Протопресвитер военного и морского духовенства вспоминал:

Как уже говорил я, легендарная слава Верховного росла помимо его воли, иногда и независимо от его действий. Было бы безумием с нашей стороны ослаблять ее. Вера армии и народа в вождя — первый залог успеха, — так рассуждали мы. Для поддержания и закрепления такой веры необходимо было личное, живое общение Верховного с войсками; нужно было, чтобы великий князь чаще появлялся среди войск, а последние чаще видели его, слышали его живое слово, чувствовали его близость к ним. Я лично был решительным сторонником, чтобы Верховный из-

редка заглядывал и в окопы. <...> Но все мы сходились в одном, что великий князь должен выезжать из Ставки ближе к войскам и фронту. По этому поводу я раз беседовал с начальником Штаба. Последний согласился со мною, говорил затем с самим Верховным, но тот упорно отклонял всякие поездки.

Лишь позднее настойчивым чинам ставки удалось организовать несколько поездок великого князя в войска. Шавельский, весьма положительно относившийся к главнокомандующему, писал, однако, что решимость того пропадала там, где ему лично начинала угрожать серьезная опасность. Он «до крайности оберегал свой покой и здоровье; на автомобиле он делал не более 25 верст в час, опасаясь несчастья; он ни разу не выехал на фронт дальше ставок Главнокомандующих, боясь шальной пули...»⁴³

Великий князь воспринимался прежде всего как военный вождь, но порой образ грозного правителя, жестокого к верхам, но милостивого к низам, проецировался и на гражданскую жизнь. Так, с именем «строгого, но справедливого» великого князя были связаны слухи об освобождении от тягостных платежей. Показательно, что они циркулировали даже после его смещения. Тамбовский вице-губернатор сообщал в феврале 1916 г. в департамент полиции:

<...> солдаты в письмах сообщали женам, что будто бывший верховный главнокомандующий вел. Кн. Николай Николаевич объявлял им, что семьи солдат освобождаются от платежа всех податей за землю; в связи с этим во вверенной мне губернии были попытки к отказу от платежей податей и подстрекательству к неплатежу таковых.

О том же сообщали губернским властям и уездные исправники⁴⁴.

Частью общественного сознания великий князь начинает восприниматься как единственный вождь-спаситель России. Не только победа в войне, но и все будущее страны зависит от его усилий. Некая москвичка писала в феврале 1915 г. во Францию:

Все, что у нас делается, мы узнаем только из сообщений Великого Князя Николая Николаевича, которым держится все, и все

мнения сходятся на этом, все считают Его спасителем России, и Он теперь самое популярное лицо во всех слоях общества, а за Ним Король Альберт... Война вообще в высшей степени популярна, и у всех есть чувство, что мир может быть подписан только в Берлине⁴⁵.

В этом случае Верховный затмил в своей известности даже героический образ бельгийского короля-изгнанника, который был романтическим кумиром многих девушек в странах Антанты. В августе 1915 г. некий москвич писал в США:

Народ все несет на алтарь отечества: он отдал своих лучших сыновей, он дает деньги, дает пищу, одежду для армии, и все гибнет только потому, что все это проходит чрез руки изменников. Удивительно, что эти антихристы умеют обойти даже нашего Верховного Главнокомандующего, эту надежду всего русского народа, этот единственный для нас якорь спасения, и Ему ничего больше не остается, как отступить, чтобы сохранить армию⁴⁶.

Носители такого сознания явно были патриотами и своеобразными монархистами. Но великий князь иногда был положительным персонажем и некоторых «республиканских» слухов. После смещения великого князя с поста Верховного появились слухи о его казни. Так, в начале 1916 г. двое ссыльных в Сибири говорили односельчанам, что

был один хороший человек — это вел. Кн. Николай Николаевич, да его наш кровосос государь повесил, т.к. он стоял за правду, и в России только тогда будет хорошо жить, когда не будет царя, как в Америке⁴⁷.

Представление об уникальном характере вождя-спасителя подтверждалось периодически возникавшими слухами о покушениях на его жизнь. Такие слухи не могли не возникнуть: если общественное мнение в своем воображении охотно «казнило» Александру Федоровну, олицетворявшую гибель страны (возникали слухи о покушениях на нее), то, в соответствии с этой же патриотической логикой, смертельный враг не мог не желать смерти человеку, воплощавшему единственную надежду России на спасение.

Уже в ноябре 1914 г. некий петроградский студент писал в Москву: «Кроме того Н. Ст. сообщила мне, что ранен Главнокомандующий русской армии»⁴⁸. В том же месяце слухи о смерти великого князя стали причиной оскорбления его татаринном, хлебопашцем М. Х. Шехмаметьевым, «именовавшим себя дворянином». В дороге один из его попутчиков, крестьянин, заметил, что Николай Николаевич командует хорошо, и, если Бог даст, останется жив, то и все будет хорошо. На это Шехмаметьев заметил: «Какого черта; Он давно сдох, или хапнул что-нибудь. Я и в газетах в Петрограде читал, что Он сдох»⁴⁹. Возможно, действительной причиной конфликта был какой-то деревенский спор, нельзя исключать возможности оговора, но показательно, что обвиняемому приписывались именно такие слова. Это свидетельствует о распространенности слухов о смерти великого князя.

В декабре 1914 г. слухи о покушении на него циркулировали и в Харькове. Жительница этого города сообщала:

А, может быть, ты читал теперь, что на Верховного главнокомандующего было покушение, что администрация поспешила опровергнуть⁵⁰.

Нельзя сказать, что слухи о покушениях вовсе были безосновательными. В декабре 1914 г. чиновник Министерства иностранных дел Германии предлагал организовать убийство Николая Николаевича, чтобы подорвать боевой дух русских войск. А 12 декабря у польской деревни Камин при попытке пересечь русские позиции был пойман некто Ф. Рутсинский, российский подданный, который признался, что он немецкий агент, что ему было поручено узнать о расположении русских войск, а также убить российского главнокомандующего, если к тому представится возможность⁵¹.

Впрочем, к показаниям немецкого шпиона следует относиться осторожно: ведь и подпоручик Я. П. Колаковский, возвратившийся из немецкого плена, показал, что среди заданий, порученных ему немецкой разведкой, было убийство великого князя (за это германские спецслужбы якобы обещали ему один миллион рублей). Показания Колаковского побудили россий-

скую военную контрразведку начать расследование по так называемому «делу Мяоедова». Впрочем, есть основания полагать, что офицеры контрразведки сами оказали известное воздействие на Колаковского, что и сказалось на его признаниях⁵².

Колаковский заявлял, что немецкие разведчики якобы убеждали его, что главные виновники войны — Николай Николаевич и Англия, что император настроен против войны, а в «придворной партии» преобладают прогерманские настроения⁵³. Весьма возможно, что эти слова были сочинены либо самим Колаковским, либо офицерами, которые его допрашивали. Так, по мнению контрразведчиков, очевидно, должны были рассуждать организаторы немецкой разведки.

Так или иначе, но слухи о ранении и, тем более, об убийстве великого князя остались только слухами, однако они возникали вновь и вновь. В мае 1915 г. военнослужащий, находившийся в действующей армии, писал в Одессу:

Неприятный слух у нас распространился, будто бы на Великого Князя было покушение, и Он тяжело ранен. Печально, если это так, так как Он единственная личность, по-моему, могущая со всеми и всем справиться⁵⁴.

Показательно, что и в этом случае автор письма выделяет уникальность, незаменимость великого князя.

Затем даже появился слух о том, что на его жизнь покушался генерал-квартирмейстер его штаба. Академик А. И. Соболевский писал профессору Ю. А. Кулаковскому 31 мая 1915 г.:

На слухи о пощечинах Великого Князя разным генералам и т.п. я уже перестал обращать внимание. Думаю, что разговор Великого Князя с Даниловым и покушение Данилова — вранье. Но покушение вообще считаю вполне возможным⁵⁵.

В августе в петроградской прессе вновь появились заметки о попытках убийства великого князя. Утверждалось, что это предприятие организовывалось и финансировалось директором одного из германских банков⁵⁶.

Образ уникального вождя-спасителя государства, создававшийся милитаристской пропагандой, востребованный массовым сознанием воюющей страны, вскоре стал представлять

немалую опасность для символической системы патриотического монархизма. Подобные настроения проникали и в зарубежную прессу. Близкий сотрудник и биограф Верховного впоследствии вспоминал:

В некоторой части заграничной печати Великий Князь оценивался как вождь России, перед которым совершенно стушевывалась личность царствующего императора⁵⁷.

Первоначально казалось, что культ Верховного будет укреплять культ императора, «державного вождя». Упоминавшиеся не раз выше стихотворение Касаткина заканчивалось так:

Ты скуп в своих словах, но делаешь ты дело
С глубокой думою и верою в Творца;
И правда до тебя достигнуть может смело, —
Ты чужд наветам злым предателя-льстеца.
Орлиный свой полет остановив немного,
Ты вновь грозой пройдешь, ненастье пережда...
О, пусть тебя хранит всегда Десница Бога!
Спасибо, Русский Царь, — за этого вождя⁵⁸.

Немногословный, но грозный и деятельный полководец, борец с изменой, терпящий временные и частные неудачи, готовится к новым решительным боям. Он назначен на высокий пост благодаря мудрому решению монарха, которому поэт приносит свою благодарность. Слава полководца должна укреплять авторитет императора.

Соответственно, «августейший командующий» приобретает статус второго вождя, приближенного к императору. Так, видный деятель кадетской партии, член Государственной Думы Л. Велихов в письме от 2 января 1915 г., отмечая нарастание шовинистических настроений, писал, что новобранцы и запасные, ратники «наперерыв» сочиняют и поют «единодушно и восторженно» песни о «царе великом» и об «орле главнокомандующем» (выдержка из этого письма была включена в цензурный обзор корреспонденции за 1915 г.)⁵⁹.

На ряде почтовых открыток великий князь изображался вместе с императором. Восприниматься такие образы могли

по-разному, но вполне можно предположить, что они могли восприниматься, «прочитываться» монархически.

Так, например, на открытке, изданной Рижским временным комитетом в пределах Риги-Орловской железной дороги на нужды воинов, их семейств, вдов и сирот, помещены два овальных портрета царя и Верховного. Оба портрета украшены коронами, императорской и великокняжеской, а портрет великого князя — еще и орденом Св. Георгия⁶⁰. Николай II и Николай Николаевич выглядят как два вождя, почти равновеликих.

На одном из плакатов изображались портреты глав союзных государств — России, Франции, Великобритании, Бельгии, Сербии и Черногории. Но в нижнем ряду, между наследниками сербского и черногорского престола был помещен портрет Николая Николаевича. Очевидно, у зрителей создавалось представление о совершенно особом статусе Верховного, а изображение его в одном ряду со своими родственниками, наследниками престола, могло возбуждать и мысли о каких-то претензиях на трон.

На обложке журнала «Лукоморье» был напечатан портрет царя работы О. Шарлеманя. Подпись гласила: «Его Императорское Величество Государь Император Николай Александрович». Николай II, в гусарской форме, скакал на белом коне. Впереди сопровождающей его группы всадников гарцевал на коне Николай Николаевич в заметном красном мундире⁶¹. Зрителю сразу становилось ясно, кто символически наиболее приближен к особе императора.

В подобной ситуации некоторые патриотические тексты, восхвалявшие вождя нации, могли восприниматься, «переводиться» по-разному. Так, например, в январе 1915 г. журнал «Нива» опубликовал стихотворение Н. Зорьевой-Басалыго «Орлы летят». Оно начиналось так:

Орлы летят в синеющей лазури
На смелый зов Верховного Орла,
Они летят навстречу грозной буре,
Навстречу мук, насилия и зла⁶².

Но кого поэтесса имела в виду, когда она писала о «верховном орле»? «Державного вождя», или «орла-главнокомандующего»?

Особое распространение получил снимок, на котором Николай II смотрит вдаль в бинокль, а великий князь почтительно склонился к нему, как бы готовый в любой момент дать необходимые разъяснения. Этот образ стал одним из наиболее известных зрительных символов Первой мировой войны, он воспроизводился на почтовых открытках того времени. Образ появился в результате некоторых манипуляций с фотографией К. Буллы «Его величество на военном поле»⁶³. Снимок был сделан во время маневров еще до войны. Собственно, царь и великий князь находятся в левом углу фотографии, а на переднем плане расположена группа офицеров. Они были отсечены, а изображения главных персонажей увеличены⁶⁴.

Но на этом редактирование снимка не было завершено. В Петрограде, в типографии товарищества Р. Голике и А. Вильборг была отпечатана почтовая открытка «Верховный Главнокомандующий Великий Князь Николай Николаевич». Ее создатели также использовали фотографию К. Буллы, но на этот раз они удалили и изображение императора⁶⁵. Возможно, производители открытки использовали портрет великого князя, опубликованный в сентябре 1914 г. в иллюстрированном издании «Летопись войны». Вероятно, что художники этого лояльного по отношению к монархии издания первыми «изъяли» царя из этой композиции, не вкладывая в это действие какого-либо политического смысла⁶⁶. Однако манипуляции с известной фотографией символичны. И в общественном сознании Верховный порой вытеснял императора. Уникальный вождь-спаситель превращался в единственного истинного вождя воюющей страны.

По-видимому, это символическое вытеснение проявлялось и в ходе некоторых патриотических милитаристских манифестаций. Так, 11 января 1915 г. в Москве прошла так называемая «славянская манифестация» в честь победы сербов над австрийцами. Внушительная процессия со знаменами, флагами, большими портретами сербского короля Петра и королевича Александра, короля черногорского Николая и великого

князя Николая Николаевича собралась у памятника императору Александру II. Информация об этом появилась в журнале «Нива»⁶⁷. Показательно, что портреты императора не упоминаются, не видны они и на фотографии.

Можно предположить, что редакция «Нивы» по-своему, исходя из своих политических предпочтений, описала манифестацию. Но это представляется маловероятным: и впоследствии в «Ниве» публиковались тексты, вполне верноподданные по отношению к царю. Манифестация в Москве была монархической (показателен выбор места для ее проведения), но Россию на ней представлял не император, а верховный главнокомандующий.

Патриотичный и решительный, он в общественном сознании порой противопоставлялся императору, якобы неспособному и бездеятельному. Это нашло отражение и в некоторых делах, возбужденных против лиц, оскорблявших царя.

В марте 1915 г. 28-летний крестьянин Томской губернии в пьяном состоянии обратился на улице к односельчанам, сопровождая почти каждое свое слово площадной бранью:

У нас ГОСУДАРЬ и правительство спят, только старается один НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ. Если бы меня взяли на войну, я там бы все перевернул — все законы, ЦАРЯ и ЦАРЯТ.

Пьяным был и 49-летний астраханский мещанин, который в мае того же года заявил в парикмахерской:

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ у вас строгий, а ЦАРЬ (непристойное слово).

Но те же мысли высказывались и трезвыми людьми. Неграмотный 44-летний крестьянин Самарской губернии, привлеченный к ответственности за оскорбление императора, признавал:

Николаю Николаевичу, может быть, доверяют, но ГОСУДАРЮ никто не доверяет. Он баба, даже хуже бабы.

57-летний донской казак в июне 1915 г. говорил:

Наш ГОСУДАРЬ глупого рассудка и если бы не было НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА, то война давно уже была бы проиграна.

О том же в октябре 1915 г., уже после того, как Николай II сам стал Верховным, говорил и 43-летний оренбургский казак:

<...> (брань) наш ГОСУДАРЬ слабо правит государством. Зачем Сам на войну пошел? Не могли избрать из Великих князей. Спасибо НИКОЛАЮ НИКОЛАЕВИЧУ: если бы не ОН, то германец пробрался бы в Россию.

Крестьянин Тобольской губернии заявил в июле 1915 г.:

Нужно молиться за воинов и великого князя Николая Николаевича. За Государя же чего молиться. Он снарядов не запас, видно прогулял да проб...чал.

В слухе, относящемся к тому же месяцу, дядя царя даже карает предателя-племянника:

Государь Император продал Перемышль за 13 миллионов рублей и за это Верховный главнокомандующий Великий князь Николай Николаевич разжаловал царя в рядовые солдаты⁶⁸.

Показательно, что обвиняемый, наделявший в своем воображении Верховного такой огромной властью, признал себя виновным в совершении преступления.

Итак, люди, оскорблявшие императора, восхваляли в то же время «августейшего главнокомандующего». В их патриотическом сознании «сильный» и «строгий» Верховный противопоставлялся «слабому» и бездеятельному племяннику-императору.

В других оскорблениях членов царской семьи с могущественным великим князем связываются надежды на наказание императрицы-«изменницы». В июне 1915 г. 46-летний неграмотный воронежский крестьянин сказал односельчанам:

Говорят, наша Государыня передает письма германцам. Если бы я был на месте НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА, я бы ей голову срубил (брань)⁶⁹.

И в этом случае власть главнокомандующего преувеличивается, а сам он напоминает былинного витязя, избавляющего страну от злой царицы.

Популярность великого князя росла не только среди неграмотных крестьян, но и у представителей высшего света.

В 1915 г. в первом майском номере журнала «Столица и усадьба», который был рассчитан на светских читателей, появился большой портрет Верховного (еще в феврале того же года этот портрет был опубликован в издании «Летопись войны», рассчитанном на более широкую аудиторию)⁷⁰. Великий князь был изображен в зимней бекеше, в папахе и с башлыком. Создавался образ решительного, поистине русского воина. В этом же номере журнала «Столица и усадьба» публиковались портреты чинов его штаба, и, что было немаловажно для этого издания, портреты жен трех чинов его штаба. Если учесть, что тема войны освещалась в журнале преимущественно посредством публикации фотографий аристократок, облаченных в форму сестер милосердия, то для подобного издания это был серьезный и знаковый демарш.

Главнокомандующий порой рассматривался и как подходящая кандидатура на роль «хорошего царя». Упоминания о таком отношении к дяде царя мы встречаем и в другом источнике. Описывая настроения участников антинемецкого погрома в Москве в мае 1915 г., французский посол записал в дневнике:

На знаменитой Красной площади <...> толпа бранила царских особ, требуя пострижения императрицы в монахини, отречения императора, передачи престола великому князю Николаю Николаевичу, повешения Распутина и проч⁷¹.

Великого князя порой даже именовали Николаем III. Г. Шавельский впоследствии вспоминал:

В придворных кругах в это время многозначительно говорили о ходившем по рукам портрете великого князя с надписью «Николай III»⁷².

Императрица Александра Федоровна знала об этом, она писала об этом царю 16 сентября 1915 г.:

Ты — властелин, а не какой-нибудь Гучков, Щербатов, Кривошеин, Николай III (как некоторые осмеливаются называть Н.), Родзянко, Суворин. Они ничто, а ты — все, помазанник Божий⁷³.

Помещение царицей члена императорской семьи, обозначенного именем, данным ему молвой, в ряду бюрократов и про-

фессиональных политиков имеет характер намеренного снижения, профанации образа великого князя. Иными словами, императрица фактически косвенно признает необычайную популярность военачальника, уже оставившего к этому времени должность главнокомандующего.

В феврале 1916 г. нетрезвый 49-летний крестьянин Уфимской губернии заявил односельчанам:

К (брань) войну вашу и ЦАРЯ вашего; не ему, а НИКОЛАЮ НИКОЛАЕВИЧУ нужно быть царем⁷⁴.

Подобное отношение к великому князю проявлялось и в дни революции 1917 г. Н. С. Трубецкой вспоминал некоего мастерового, ораторствовавшего на улицах Москвы в дни Февраля: «Хочу, чтобы была республика... но чтобы царем вместо Николая Александровича сидел бы Николай Николаевич». Выяснилось, что под «республикой» оратор

разумел не политическую форму правления, а некий бытовой уклад, сводившийся к *dolce far niente* (сладости безделья), беспрерывному променаду и хорошему за сие жалованию⁷⁵.

Распространению слухов о «Николае III» способствовало несколько обстоятельств.

«Положение о полевом управлении войсками в военное время» предполагало, что во время большой войны император сам будет Верховным. Ему предоставлялась огромная власть. Великий князь и его штаб толковали к тому же положение расширительно, бесцеремонно и, порой, некомпетентно вмешиваясь в деятельность различных гражданских ведомств, что вызывало немалое неудовольствие как императора, так и бюрократов. Современники заговорили о «двоевластии», которое складывалось в стране.

Усиление власти и популярности великого князя особенно сильно беспокоило царицу. Опасения императрицы усилились после снятия одиозных министров. Верховный рассматривался как союзник тех членов правительства, которые противостояли своим реакционным коллегам. Член Государственной думы Велихов писал 7 февраля 1915 г.:

В высших правительственных кругах идет борьба двух влияний: Кривошеина, которого поддерживает Ставка Главнокомандующего, и Маклакова⁷⁶.

Правительство было пополнено популярными министрами. Общественное мнение приписывало инициативу кадровых перестановок в правительстве Николаю Николаевичу. Некий житель Тифлиса писал в июле 1915 г.:

Лучше всех понял народ и его волю великий князь, наш верховный главнокомандующий. Он и потребовал смену министров-народоненавистников и ретроградов⁷⁷.

Важное заседание обновленного Совета министров состоялось в Ставке 14 июня 1915 г. Это заседание, проходившее под председательством Николая II и при участии великого князя, взяло курс на диалог с «общественностью».

Это еще более усилило опасения императрицы Александры Федоровны относительно политических амбиций Верховного. 17 июня царица писала императору:

Ох, не нравится мне присутствие Н. на больших заседаниях по внутренним вопросам! — Он мало понимает нашу страну и импонирует министрам своим громким голосом и жестикуляцией. Меня его фальшивое положение временами бесит <...> Он не имеет права вмешиваться в чужие дела, надо этому положить конец и дать ему только военные дела — как Френч и Жофр. Никто теперь не знает, кто император, — ты должен мчаться в Ставку и вызывать туда министров, как будто ты не мог их видеть здесь, как в прошлую среду. Кажется со стороны, будто Н. все решает, производит перемены, выбирает людей, — это приводит меня в отчаяние⁷⁸.

Опасения не оставляли царицу и в последующие недели. Она писала царю 25 июня 1915 г., подразумевая великого князя:

Он не имеет права себя так вести и вмешиваться в твои дела. — все возмущены, что министры ездят к нему с докладом, как будто бы он теперь Государь. Ах, мой Ники, дела идут не так, как, следовало бы!

При этом императрица ссыалась на мнение придворных, великого князя Павла Александровича и Распутина:

Павел очень предан и, оставляя в стороне свою личную антипатию к Н., также находит, что в обществе не понимают положения последнего, — нечто вроде второго императора, который во все вмешивается. — Как много людей говорят это (наш Друг тоже)⁷⁹.

Но не только определенная особая политика Ставки, но и своеобразный державный стиль, культивировавшийся Верховным, все более беспокоили царя, царицу, некоторых других членов императорской семьи, а также Распутина. Официальные документы, воззвания, исходившие из Ставки, все чаще имитировали стилистику царских манифестов. Императрица писала царю 4 апреля 1915 г.:

Хотя Н. поставлен очень высоко, ты выше его. Нашего Друга так же, как и меня возмутило, что Н. пишет свои телеграммы, ответы губернаторам и т.д. твоим стилем, — он должен был бы писать более просто и скромно⁸⁰.

Император не разделял всех опасений царицы относительно амбиций великого князя, но в данном случае он, по-видимому, счел ситуацию достаточно серьезной, чтобы вмешаться. Можно предположить, что министру императорского двора барону Фредериксу было поручено переговорить по этому поводу с главнокомандующим. Николай II писал Александре Федоровне 5 мая 1915 г.:

Я имел длинную беседу с Н., потом обычный доклад, и в церковь. <...> Только что старый Фредерикс имел свой разговор с Н. За обедом я смогу по выражению их лиц судить о том, как прошла у них эта беседа⁸¹.

После падения Варшавы император принял решение о смещении великого князя, он решил сам стать Верховным. Возможно, это важное решение для себя Николай II принял в конце июля 1915 г.⁸² Озвучено это решение было 4 августа, император сообщил о предстоящем смещении главнокомандующего военному министру генералу А. А. Поливанову. Последний должен был сообщить об этом великому князю. 23 августа

1915 г. император, прибывший в Ставку, принял на себя звание Верховного, а великий князь был назначен наместником царя на Кавказе и главнокомандующим Кавказской армией и войсковым наказным атаманом кавказских казачьих войск с оставлением генерал-адъютантом императора.

Култ верховного главнокомандующего создавался на начальном этапе войны различными политическими силами, стремившимися использовать в своих целях его популярность. Среди них были и либеральные политики, и бюрократы, желавшие добиться проведения политических реформ в годы войны. В итоге сложилась такая ситуация, когда образ великого князя стал объединяющим политическим символом для сторонников войны, придерживавшихся различных политических взглядов.

Это способствовало патриотической мобилизации русского общества, но, в то же время, представляло немалую опасность для стабильности режима: фигура популярного великого князя, строгого и грозного полководца, противопоставлялась слабому и неспособному императору.

С подобной проблемой столкнулась в годы Первой мировой войны и Германия: император Вильгельм II со смешанным чувством наблюдал за ростом популярности фельдмаршала П. фон Гинденбурга, который в действительности руководил военными операциями немецких вооруженных сил лишь с 1916 г.

Николай II, смещая великого князя с поста верховного главнокомандующего, преследовал различные цели. Создается впечатление, что одной из причин была громадная популярность великого князя, которая становилась опасной для режима, вне зависимости от того, насколько главнокомандующий был лично лоялен по отношению к царю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вечернее время. 1915. 19 янв. (1 февр.).

² С. Н. За границей // Летопись войны 1914 года. № 12. 8 нояб. С. 170.

³ См.: Отклики войны // Нива. 1915. № 6 (7 февр.). С. 2.

- ⁴ Отдел эстампов РНБ. Шифр хранения Э ОП / Н635н, инвентарный номер: Эот90775.
- ⁵ Нива. 1915. № 12 (21 марта). С. 4; Нива. 1915. № 21 (23 мая). С. 3.
- ⁶ Цит. по: *Айрапетов О. Р.* Генералы, либералы и предприниматели: Работа на фронт и на революцию (1907–1917). М., 2003. С. 52. ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1017. Л. 548.
- ⁷ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 496–496 об.
- ⁸ См.: Нива. 1915. № 19 (9 мая). С. 3.
- ⁹ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 151.
- ¹⁰ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1021. Л. 988.
- ¹¹ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 246, 258 об.–259.
- ¹² ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1027. Л. 559.
- ¹³ См.: *Белякова З. И.* Великие князья Николаевичи в высшем свете и на войне. СПб., 2002. С. 191, 221.
- ¹⁴ ОЭ РНБ. Шифр Э ОП / Н635н. Инвент. номер Эот90688.
- ¹⁵ См.: Огонек. 1914. № 32. 10 (23 авг.).
- ¹⁶ См.: Лукоморье. 1914. № 22 (10 окт.). С. 11; № 23 (17 окт.). С. 8–9; Нива. 1914. № 42 (18 окт.). С. 811.
- ¹⁷ Впрочем, в «Ниве» И. Владимиров опубликовал также выдержанный в «реалистическом» стиле рисунок «В плену у баб». На нем изображалось, как крестьянки, вооруженные косами, граблями и серпами, захватывали приземлившийся вражеский аэроплан: Нива. 1914. № 37 (13 сент.). С. 721. К теме «Казачи и вражеский аэроплан» необычайно плодовитый Владимиров возвращался и позднее. См.: Подстреленный «таубе» // Нива. 1916. № 2 (9 янв.). С. 23.
- ¹⁸ См.: М. Безумство храбрых и автоматический героизм // Летопись войны 1914 года. № 9. 18 окт. С. 149–152.
- ¹⁹ См.: Нива. 1916. № 35 (27 авг.). С. 3.
- ²⁰ Цит. по: *Данилов Ю. Н.* Великий князь Николай Николаевич. Париж, 1930. С. 353.
- ²¹ См.: Синий журнал. 1914. № 30 (14 авг.). С. 4.
- ²² *Данилов Ю. Н.* Великий князь Николай Николаевич. С. 13.
- ²³ *Данилов Ю. Н.* Великий князь Николай Николаевич. С. 369.
- ²⁴ *Шавельский Г.* Воспоминания последнего протопресвитера русской армии и флота. М., 1996. Т. 1. С. 128.
- ²⁵ См.: *Каррик В.* Война и революция: Записки, 1914–1917 гг. // Голос минувшего. 1918. № 4–6. С. 9.
- ²⁶ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1019. Л. 712.
- ²⁷ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1011. Л. 124.
- ²⁸ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 980. Л. 46.
- ²⁹

- ³⁰ Цит. по: *Айрапетов О. Р.* Генералы, либералы и предприниматели. С. 45.
- ³¹ Российский государственный архив Военно-морского флота. Ф. 1340. Оп. 1. Д. 762. Л. 377а.
- ³² ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 967 Л. 151–151об.
- ³³ *Кривошеков А. И.* Легенды о войне // Исторический вестник. 1915. Окт. С. 207–209.
- ³⁴ Не-Сигма. Без «пропуска» // Огонек. 1916. № 30. 24 июля (6 авг.).
- ³⁵ *Шавельский Г.* Воспоминания последнего протопресвитера. Т. 1. С. 128.
- ³⁶ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1029. Л. 1216.
- ³⁷ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1016. Л. 459.
- ³⁸ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1018. Л. 617.
- ³⁹ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1011. Л. 148.
- ⁴⁰ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1011. Л. 153; Д. 1018. Л. 678.
- ⁴¹ ОЭ РНБ. Шифр хранения: Э ОП / Н635 н. Инвент. номер: Эот90730.
- ⁴² Солнце России. 1914. № 243 (40) – 244 (41). С. 2.
- ⁴³ *Шавельский Г.* Воспоминания последнего протопресвитера. Т. 1. С. 137–138, 232.
- ⁴⁴ Крестьянское движение в России в годы Первой мировой войны (июль 1914 г. – февраль 1917 г.): Сб. документов / Ред. А. М. Анфимов. М.; Л., 1965. С. 378–379; *Самохин К. В.* Тамбовское крестьянство в годы Первой мировой войны (1914 – февраль 1917 гг.). СПб., 2004. С. 91.
- ⁴⁵ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1016. Л. 410.
- ⁴⁶ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1027. Л. 578.
- ⁴⁷ Цит. по: Крестьянское движение в России в годы Первой мировой войны. С. 306.
- ⁴⁸ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 979. Л. 42.
- ⁴⁹ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 329 об.–330.
- ⁵⁰ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 980. Л. 6.
- ⁵¹ См.: *Fuller W. C.* The Foe Within: Fantasies of Treason and the End of Imperial Russia. Ithaca; London, 2006. P. 135–136.
- ⁵² См. об этом: *Шацилло К. Ф.* «Дело» полковника Мясоедова // Вопросы истории. 1967. № 4. С. 111–112.
- ⁵³ См.: *Фрейнат О. Г.* Правда о деле Мясоедова (По официальным документам и личным воспоминаниям). Вильна, 1918. С. 42.
- ⁵⁴ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1021. Л. 976.
- ⁵⁵ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1022. Л. 1038.

- ⁵⁶ Первая мировая война 1914–1918 гг.: Вырезки из русских газет. Кн. 2. 1914–1915 гг. Библиотека Санкт-Петербургского Института истории РАН. Кн. 3. Шифр: Л 4319.
- ⁵⁷ Данилов Ю. Н. Великий князь Николай Николаевич. С. 274.
- ⁵⁸ Вечернее время. 1915. 19 янв. (1 февр.).
- ⁵⁹ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1010. Л. 11; Д. 1042. Л. 1.
- ⁶⁰ ОЭ РНБ. Шифр хранения: Э ОП / Н635 II. Инвент. номер: Эот90482.
- ⁶¹ См.: Лукоморье. 1915. № 14 (4 апр.). Обложка.
- ⁶² Зорьева-Басалыго Н. Орлы летят // Нива. 1915. № 4 (24 янв.). С. 73.
- ⁶³ ОЭ РНБ. Шифр хранения: Э ОП / Н635 II. Инвент. номер: Эот90619.
- ⁶⁴ ОЭ РНБ. Шифр хранения: Э ОП / Н635 II. Инвент. номер: Эот90617.
- ⁶⁵ ОЭ РНБ. Шифр хранения: Э ОП / Н635 II. Инвент. номер: Эот90687.
- ⁶⁶ См.: Летопись войны 1914 года. № 4. (13 сент.). С. 57.
- ⁶⁷ См.: Нива. 1915. № 7 (14 февр.). С. 125.
- ⁶⁸ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 53 об., 223–223 об., 319 об., 321 об., 420 об., 421, 530.
- ⁶⁹ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 310.
- ⁷⁰ См.: Столица и усадьба. 1915. № 33. 1 мая. С. 14–16.
- ⁷¹ Палеолог М. Дневник посла. М., 2003. С. 308.
- ⁷² Шавельский Г. Воспоминания последнего протопресвитера. Т. 1. С. 265.
- ⁷³ The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II and the Empress Alexandra (April 1914 – March 1917) / Ed. by Joseph T. Fuhrmann. Westport (Conn.); London, 1999. P. 239.
- ⁷⁴ РГИА. Ф. 1405. Оп. 521. Д. 476. Л. 244.
- ⁷⁵ Цит. по: Булдаков В. Красная смута: Природа и последствия революции, насилия. М., 1997. С. 60.
- ⁷⁶ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1042. Л. 14 об.
- ⁷⁷ ГАРФ. Ф. 102. Оп. 265. Д. 1042. Л. 9.
- ⁷⁸ The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II and the Empress Alexandra. P. 153.
- ⁷⁹ The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II and the Empress Alexandra. P. 166–167; 169.
- ⁸⁰ The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II and the Empress Alexandra. P. 100.
- ⁸¹ The Complete Wartime Correspondence of Tsar Nicholas II and the Empress Alexandra. P. 104.
- ⁸² См.: Куликов С. В. Бюрократическая элита Российской империи накануне падения старого порядка (1914–1917). Рязань, 2004. С. 79.

РЕЙМСКИЙ СОБОР РАЗРУШЕН!

Об одном мотиве в русской литературе времен Первой мировой войны

БЕН ХЕЛЛМАН

События в северной Франции в начале первой мировой войны сыграли большую роль в формировании образа врага в странах Антанты. Ченстохов, Калиш и Лувен уже стали символами «немецкого зверства», но наиболее трагические известия о военных действиях противника поступили именно из Франции. Во время немецкого отступления из-под Парижа возле города Реймса шли артиллерийские бои, вследствие которых пострадал знаменитый средневековый собор. Реймский собор Богоматери — не только прославленный образец готического стиля, но и национальная святыня: место коронации французских королей. Немецкие снаряды сильно повредили верхнюю часть северной башни собора и подожгли леса, построенные вокруг башни для реставрационных работ. Огонь распространился на крышу, целиком разрушив ее. Стены и своды уцелели, но многие скульптуры собора обгорели или были непоправимо повреждены¹.

В России газетные репортажи красноречиво описывали бомбардировку собора. По словам парижского корреспондента «Русских ведомостей», от храма остался только «скелет из обгорелых, почерневших стен»². В «Биржевых ведомостях» писали, что «бесценные сокровища собора погибли навсегда»³. Через несколько недель после боев Борис Савинков посетил Реймс, и в своем репортаже сообщил о печальных последствиях обстрела⁴. Газеты дополнили описания превращенного якобы в руину собора еще одной чудовищной подробностью. Французы предупредили противника, что в здании нашли приют двести раненых немецких солдат, оставленных своими при отступлении из города неделей раньше. По этой

причине над собором был поднят флаг Красного Креста, но и это не стало препятствием для артиллерийского обстрела⁵.

Немцы обвиняли французов в использовании церковной башни как наблюдательного поста, но их объяснение утонуло в буре протестов, поднявшейся как в странах Антанты, так и в нейтральных странах. В Швейцарии Ромен Роллан подытожил последствия реймских событий в своем дневнике: «Ненависть растет как приливная волна»⁶. Бомбардировка была воспринята как слепая месть за военные неудачи под Парижем. Выбор цели якобы доказал, что война шла не только за политические и экономические интересы, но Германия поднялась против культуры и христианства. «Пруссак не довольствуется людьми — они убивают душу народов», — суммировал Алексей Масаинов в газете «День»⁷.

Первые русские отклики на реймские события появились в художественной и академической среде. Письма протеста были составлены в Императорском археологическом обществе и Императорском обществе изящных искусств. Воззвание Московского общества архитекторов-художников было послано в Международный постоянный комитет архитекторов с просьбой поддержки⁸. Николай Рерих, член Реймской академии художеств, отправил телеграмму соболезнования французскому президенту Пуанкаре⁹ и в открытом письме призвал американский сенат и американских почитателей искусства подать голос против невиданного вандализма¹⁰. «Неужели нельзя понять, что воевать с книгой, картиной, статуей, памятником зодчества — непростительно!» — восклицал он в статье «Постыдное дело»¹¹.

Сергей Маковский считал слово «варварство» слишком слабым для характеристики немецких поступков. Атила и Тамерлан являлись настоящими варварами, чуждыми идеалам христианства и гуманизма, но тут речь шла о «варварстве “образованного” хама, обезумевшего от права на кровь». Бомбардировка Реймского собора была, по Маковскому, «хулой на Духа Святого»:

Есть жертвы, непереносимые без вопля. Есть позор, перед которым бессильно даже презрение. Этим позором покрыли себя от-

ступающие пруссаки, направившие свои тяжелые орудия на Реймский собор <...>¹².

Александр Бенуа, со своей стороны, предлагал, чтобы развалины собора сохранили как «вечную молитву о небесной мести»¹³.

В русской беллетристике Реймская трагедия мгновенно стала распространенным мотивом. О немецком злодеянии в далекой Франции писали стихотворения, поэмы, рассказы, повести и даже одну пьесу. В основном речь идет о писателях малоизвестных, однако среди прочих находим и такие имена, как Осип Мандельштам, Валерий Брюсов, Максимилиан Волошин, Федор Сологуб, Михаил Кузмин и Илья Эренбург. Все выразили возмущение и горе, участвуя, таким образом, в духовной мобилизации своей страны.

Георгий Иванов показал другим пример двумя стихотворениями, «Пылающий Лувен» и «Вандалам», написанными по поводу недавнего разрушения ратуши, собора и университетской библиотеки бельгийского города Лувена (Лёвена). В них Иванов говорил о «современных вандалах», бессмысленно уничтожающих памятники культуры, грозил им скорым «часом возмездья» и предупреждал, что «священные развалины» будут вечно свидетельствовать о преступлении¹⁴.

Стихотворение «Гибнущая святыня» Николая Архангельского выражает глубокую скорбь по поводу судьбы Реймского собора. Законы христианства попорчены, когда знаменитый собор рушится, «отвсюду сдавленный толпой дикарей», и можно только молиться и принять последний вздох святого памятника¹⁵. Варвары, беспощадно разрушающие Реймский собор, неспособны понять, что это «дар Божеству», «каменный мост меж землей и святыми». Такова тема «Реймского собора» Владимира Вишнякова¹⁶. А. Липецкий («Собор Богоматери») призывал «гордеца» не трогать старинный храм, одновременно признавая тщетность своего призыва, так как сердце «Атиллы нового» глухо к религиозным и эстетическим чувствам¹⁷. И Иероним Арденин («Помни Реймс!») предполагал, что нет слов, сумевших бы тронуть сердце «палача». Своим оскорблением священного места немец обрек себя на веч-

ное проклятие¹⁸. У Дмитрия Цензора («Реймс») разрушение собора является доказательством того, что Германия отвергла Христа и стала «подругой Сатаны»¹⁹. Михаил Кузмин начал свой стихотворный комментарий к событиям словами «Вы можете разрушить башни / И осквернить святой собор», противопоставляя затем временное и вечное, материю и дух. «Свободный и нерукотворный / Сердцами строящийся храм» не сокрушить разрушителям²⁰.

Предложение А. Бенуа сохранить руины как позорное клеймо немецкой нации встретило поддержку. Во Франции Эдмонд Ростан поблагодарил врага за то, что Франция получила свой бессмертный Пантеон в виде разрушенного собора²¹. Его стихотворение «La Cathédrale» было известно в России даже в двух переводах²². Уничтожением Реймского собора немцы воздвигли себе «памятник черный, / страшный памятник мрачно-позорный», утверждал В. Вегенов («Памятник»)²³. Красному (псевдониму Константина Антипова) представлялось, как развалины поведают будущим поколениям: «На немцах Каина печать — / Убийцы Реймского собора!»²⁴ Такое же видение вдохновило Александра Мейснера на обращение к «Реймскому собору»: «Пройдут века... Промчатся реки... / Ты, — чудо всех чудес старей, — / Расскажешь о двадцатом веке / И назовешь его зверей...»²⁵

Тихобережский выразил уверенность в том, что Реймс после войны станет местом паломничества. У развалин собора пилигримы увидят надпись:

«Где дух священный Жанны д'Арк
В руинах каменных витает,
Там Герострат тевтон-монарх
Веков проклятье обретает».

(«На разрушение Реймского собора»)²⁶

Валерий Брюсов был потрясен не только обстрелом Реймского собора, но и слухами о бомбардировке собора Парижской Богоматери. Роль руин в его стихотворении «Тевтону» заключается не только в напоминании о злодеяниях («Знай: в Реймсе каменная груда / Безмолвно вопиет к векам...»), но и в при-

зыве к отмщению²⁷. На зов развалин Реймского собора отвечают чудовища-химеры Нотр-Дамской каменной громады, и месть совершится уже не человеческими руками, а скрытыми, демоническими силами.

Для Брюсова кощунство немцев заключалось не в посягательстве на храм божий, а в разрушении культурного памятника, «святыни творчества». Василий Розанов размышлял на эту же тему: «Никто не плачет решительно, что погиб *народный дом молитвы*. <...> Все оплакивали музей, и никто решительно не плакал о *религии*»²⁸. По его мнению, «основа Реймского собора», то есть религиозное чувство, была разрушена задолго до войны, и в этом разрушении участвовали и русские писатели. «Да, *вся литература* уложена <...> на разрушение Реймского собора»²⁹. В то время, когда соборы и в России уже давно превратились в музеи, возмущение русских писателей поступком германцев представляется Розанову лицемерием: «Нет, не *теперь* нам плакать, — и не об *этом* Реймском соборе. Давно надо было начать плакать: — о том, что отнята у нас душа бессмертная и на место ее мыслителишками вложена кривая сухая палка. Вот где *пункт*»³⁰.

Основой многих «реймских стихотворений» послужила антитеза материального и духовного, временного и вечного. Согласно русским поэтам, собор воплотил в себе духовные стремления и мечтания человека, и поэтому немецкая армия посягнула не только на архитектурный памятник, но и на Бога. Своим поступком она обрекла себя на гибель.

У Александр Радакова («Реймский собор») небесные силы хранят собор от кощунственных планов фрицев³¹. И в сонете Александра Рославлева «Разрушение Реймского собора» разворачивается невидимая война ангелов с демонами. Решающее слово в этой битве принадлежит Богу:

Вопили камни, низвергаясь, грозно.
И то, что было в созиданьи розно,
Единой грудью ждало: что Творец?

И Он судил спокойно и сурово,
И к ангелам Его слетело слово,
Вешавшее Германии: конец³².

Чтобы подчеркнуть возвышенность мотива, русские поэты часто пользовались сонетной формой. Их слова обращены к самому собору, к германскому народу или кайзеру Вильгельму. Своими стихотворениями они утверждали значение и силу поэтического слова — и это в момент, когда литература находилась под угрозой маргинализации. Поэт выступает как носитель культурных и духовных ценностей, и эта роль дает ему право обращаться к сильным мира сего. Слабость этих произведений — в увлечении риторикой, часто делающей их громоздкими, отвлеченными и безличными. Как видно по стихотворению “La Cathédrale” Э. Ростана, жанр межнационален. Лирические стихотворения Кузмина, Липецкого, Архангельского, Арденина, Вегенова, Красного, Цензора, Вишнякова и других русских поэтов, по существу, являются только вариациями на заданную тему.

В прозе Федора Сологуба, Бориса Лазаревского и Юрика Ивнева Реймский мотив используется по-другому. На потрясающие события ссылаются в качестве доказательства особенной чуткости русской женщины. Госпожа София в рассказе «Предчувствие» Ивнева рассказывает после бомбардировки в сентябре 1914 г. о своем визите во Францию ровно за год до произошедшего. Остановившись тогда у своих родственников в Реймсе, она посетила знаменитый собор. Когда она открыла глаза после молитвы, ей явилось видение:

Я услышала страшный гул и увидела, что вокруг, кроме развалин, нет ничего. Только воздух был не душный, а какой-то холодный, колющий и страшно синий. Все было, как в тумане. Я видела, как падали стены, обсыпая меня ослепительно синей пылью, от прекрасных произведений искусств оставались жалкие обломки, — а непрекращающийся гул орудий я не могу сравнить ни с чем. <...> Я слышала ужасный запах гари и крови. <...> О, сколько было крови <...> и алтарь был чересчур красный от крови и огня³³.

Героиня Сологуба из повести «Острые мечи» Раиса не отстает от Софии. Она до сентябрьских событий видит во сне северо-восточный французский ландшафт и слышит голос: «Это — Реймс». Прусский генерал, с «надменным, сухим и злым ли-

И, наконец, Оля из рассказа Бориса Лазаревского. В самом начале войны у нее было страшное видение: «<...> я видела страшный пожар, горело огромное, с двумя башнями, здание. Я слышала гул пламени и грохот падавших и разбивавшихся статуй и вопли народа». Только впоследствии она узнала в храме на фотографии в одном иллюстрированном журнале неизвестный ей раньше Реймский собор³⁵. Кроме кровавого алтаря у Ивнева, все эти видения в основном сбылись, жаль только, что Ивнев, Сологуб и Лазаревский не опубликовали свои произведения до реймских событий. Проницательность авторов уступала интуиции их героинь.

Когда началась бомбардировка, архиепископ с прочим духовенством собрались перед алтарем и непрерывно молились, в то время как кругом разрывались бомбы. Они продолжали молиться и тогда, когда уже горели башни. Только когда рухнули крыша и башни, обедня прекратилась, и архиепископ со священниками покинули собор³⁶.

Если изъять священников, останется внушительный образ молящегося епископа, одного в горящем соборе, где слова молитвы смешиваются со свистом шрапнели и грохотом рухнувшей крыши. Сцена требует, кроме того, мученической смерти героя. У Осипа Мандельштама в первой, впоследствии вычеркнутой строфе стихотворения «Реймс и Кельн», ситуация полна драматизма. Автор намекает, что епископ погибает вместе со своим собором:

Шатались башни, колокол звучал —
 Друг горожан, окрестностей отрада,
 Епископ все молитвы прочитал,
 И рухнула священная громада³⁷.

В «Реймской легенде» Дмитрия Цензора сцене с молящимся епископом придается символическое измерение. Идет борьба между Богом и Сатаной, между верой и безбожием. Бомбардировка собора представлена новым распятием Христа. Стихотворение построено как минидрама с параллельными сценами, где в главных ролях выступают епископ и кайзер Вильгельм. У Цензора немецкий император лично отдает роковой приказ: «Нет Реймсу пощады! Разружьте собор!» Во время обстрела епископ молится перед распятием, откуда Христос со слезами на глазах взирает на «страшный позор человеческих дел». Перед Вильгельмом Иисус, однако, выступает в роли грозного карателя. Пока собор горит, император ворочается в кровати. Он выходит в тревожную ночь, где ему является Христос. Понимая, что все погибло, Вильгельм признает: «Я мир затопил небывалой войной, / И дружен отныне с самим Сатаной...»³⁸ Небесная кара — неизбежна.

Образ архиепископа был взят из дневных газет, пусть и в искаженном виде. Более проблематичной фигурой является звонарь Реймского собора. Первый раз он выступает у Александра Измайлова, спустя две недели после бомбардировки. В примечании к стихотворению «Реймский звонарь» Измайлов цитирует газетную телеграмму о старом звонаре собора, бившем в колокол, пока башня не рухнула и он не погиб вместе с ней³⁹. Телеграмму, упомянутую Измайловым, найти не

удалось и, по всей вероятности, она была выдумкой поэта. Историческая реальность стала условной, наступило время мифотворчества. Измайлов усилил драматизм мотива, лишая звонаря зрения и изображая его незнающим о начале войны. Только звон колоколов позволяет догадаться о происходящем. Колокола стонут под обстрелом, проклинают врага и сзывают всех на бой, пока земля, в апокалиптическом финале, не разверзается под собором и его звонарем.

От Измайлова образ мужественного звонаря перешел, по крайней мере, к четырем писателям. Свое стихотворение «На разрушение Реймского собора» Тихобережский посвятил «старому звонарю, погибшему при бомбардировке». У него задача этого персонажа — призвать народ в собор на службу в знак духовного сопротивления во время обстрела⁴⁰. У А. Ракштар («На гибель Реймского Собора») звонарь с помощью колоколов просит врага прекратить бомбардировку, «страшася Божьей кары», но, как нам уже известно, напрасно⁴¹. В «лирико-драматической поэме» «Звонарь Реймского собора» Милия Стремина звонарь оказывается ветераном войны 1870–71 гг. На своей колокольне он произносит гневные монологи против врага. Нападение на собор он воспринимает как поворотный момент войны: приближается час возмездия. Звонарь отвергает предложение жителей города и своих детей покинуть собор. Его долг — призывать к борьбе, пока он жив. Во второй картине поэмы погибший звонарь лежит среди развалин храма, освещенный заревом пожара. Статуи-ангелы Реймского собора собираются вокруг павшего героя, посвящая ему свои песни: «Он подвига радость и счастье узнал. / Горел он восторгом священным. / И подвиг его перед родиной стал / Навеки теперь незабвенным»⁴².

Звонарю в рассказе «Лебединая песня старого собора» В. Никонова определено много различных функций. Звоном колоколов он напоминает своим соотечественникам о забытом христианском наследии и о том, что «слава, честь и вера» все-таки еще живы. Одновременно колокола будят героев французской истории. В сверхъестественном финале колоколам отводится автором еще одна задача. Звонарь, мужественно

оставшийся в разрушающейся башне, видит, как колокола разлетаются по миру, чтобы свидетельствовать о преступлениях немецкой армии и сплотить союзников.

В рассказе Никонова встречаем один из самых ярких анти-немецких выпадов в русской военной литературе, знак того, что реймскому мотиву грозило вырождение:

Новый удар... В одной из башен пробита стена. У старого звонаря невольно дрожит рука... Что же это за варвары скрываются там, за городом? Люди ли они? Как поднимаются у них руки на многовековую святыню народа? Как могут они наносить раны старому собору, созданному и верой, и любовью, и великим искусством? Разве у человека, имеющего сердце, может явиться желание совершать такое кощунство? Значит, они вырождающиеся, злое отребье человечество, уроды, — дети, рожденные уродами-отцами... Это не люди и не звери, а новые существа, полные зла и мерзости, — существа, для которых еще нет названия, потому что мир еще не видал их и не успел назвать!⁴³

Если стихотворения, выражающие негодование поэтов, универсальны, то героям эпических стихов о реймских событиях приданы национальные черты. Безоружные герои, молящийся епископ и непоколебимый звонарь — представители высшей духовной силы. Идеал задан уже древнерусской агиографической литературой. Но можно было поставить под сомнение не только правдивость образов епископа и звонаря, но и масштаб разрушения французского собора, т.к. газеты уже много раз были уличены в распространении пропагандистских выдумок. Для сомневающихся Леонид Андреев написал статью «Две летописи». Рядом с летописью фактов, по его словам, существует и «легкокрылая легенда», «глубоко достоверная и истинная в своей фактической недостоверности». Эти «творимые легенды», по выражению Федора Сологуба, созданы не бессовестными журналистами или писателями, а народным духом, «вдохновенной совестью народа». В русской скорби по Лувену и Реймсу выражалась вера в неприкосновенность сокровищ искусства и культуры, независимо от того, знал ли русский обыватель, чем хорош Реймский собор. Немец знал и разру-

шал, а русский не знал, а все-таки грустил и возмущался, заметил Андреев⁴⁴.

Приветствуя «возвышающий обман» и мифы вокруг войны, Андреев все-таки вряд ли обрадовался бы пьесе Григория Ге «Реймский собор». Данное произведение — яркое свидетельство того, как деградировал Реймсский мотив. Ге был известный актер Александрийского театра и, кроме того, автор многих популярных мелодрам. О своей пьесе он говорил, что она вдохновлена образом звонаря, «образом чрезвычайно трогательным, красивым, глубоко поэтичным», и одновременно рассказами о героизме русских солдат. Своим произведением он хотел «слабым пером заклеймить, чем могу, поскольку в моих силах, царственного палача XX века»⁴⁵.

Результатом оказалась смесь мотивов лубочной военной литературы, противоречащая как внешним, так и внутренним критериям правдоподобия⁴⁶. Конфликт построен на любовном треугольнике. Чтобы не потерять своего возлюбленного Беби Назарова, Аглая за большие деньги соглашается помогать немецкому шпиону. Ее соперница Вера еще с детства мечтает о героических поступках в духе Жанны д'Арк. На стене ее комнаты всегда висело изображение Реймского собора, места, тесно связанного с судьбой ее французской героини.

Без особенных трудностей и объяснений, Ге перемещает своих героев из Санкт-Петербурга в Реймс, где происходят последние драматичные сцены. Назаров, который воевал добровольцем во французской армии, умирает в Реймском соборе в объятиях обеих женщин. Аглая, раскаявшись в своем сотрудничестве с врагом, вместе с Верой клянется отомстить за смерть Беби и за разрушение собора. Их покушение на командующего германской армии, однако, терпит крах. Аглаю приговаривают к смертной казни через повешение, а Веру отдают немецким солдатам. В последнем действии мы видим умирающую, сумасшедшую Веру, лежащую у постамента статуи мадонны, в то время как вражеская шрапнель решит стены собора. Без тени сомнения Ге превратил реймские события в тривиальную, приключенческую историю, где главными ингредиентами являются любовь, ревность и жажда личной мес-

ти. У Ге оскорбление женского тела отодвинуло на задний план осквернение памятника культуры и оскорбление религиозного чувства.

Премьера пьесы «Реймский собор» состоялась в петроградском Театре Луна-парк 11 (24) ноября 1914 г., спустя два месяца после начала бомбардировки Реймса. Хотя немецкий обстрел этого города продолжался вплоть до лета 1918 г., большинство русских писателей потеряло интерес к данной теме уже через нескольких месяцев. Зато заметно, как ее разработка углубляется у поэтов, вернувшихся к французской трагедии на следующий год. Стихотворение «Реймс и Кельн» Осипа Мандельштама было опубликовано весной 1915 г. Две первых строфы про молящегося епископа-мученика, жертву немецкого насилия, были вычеркнуты, и осталась мечта о солидарности и братстве поверх барьеров. Функциональным заместителем реймского епископа Мандельштам сделал вымышленного персонажа — священника Кельнского собора, негодующего по поводу обстрела французского собора. Отчасти перенеяв функцию реймского звонаря, «беспристрастный» немец отчаянно звонит в колокола своего собора в знак протеста: «Что сотворили вы над реймским братом?»⁴⁷

В Париже жили во время войны Максимилиан Волошин и Илья Эренбург. В отличие от своих коллег в России, они своими глазами видели Реймский собор, видели, вероятно, и до и после бомбардировки в сентябре 1914 г., и личный опыт придавал их переживаниям событий особое измерение. Обоим были также известны слова французского скульптора Огюста Родена, сравнившего Реймский собор с женщиной, вздымающей руки к небесам. В стихотворении Волошина («Реймская богоматерь») собор олицетворяется в образе богоматери. В шести строфах изображается ее земная и духовная красота, но затем происходит резкий перелом. Святое место опозорено:

... И, обнажив, ее распяли...
Огонь лизал и стрелы рвали
Святую плоть... И по ночам,
В порыве безысходной муки,

Ее обугленные руки
Простерты к зимним небесам⁴⁸.

Сливаются воедино образы богоматери, Жанны д'Арк, Христа на кресте и Святого Себастьяна. В момент написания стихотворения — 19 февраля 1915 г. — обстрел был временно приостановлен, и мы видим в тексте только последствия войны, когда собор поднимает свои обугленные башни, как две молящихся руки, к небесам. Нет виновника, но нет и помощи; нет Бога, отвечающего на мольбы.

В декабре 1914 г. Илья Эренбург по праву свидетеля описал в своем стихотворении «О соборе Реймса» опустошение города и состояние собора. Ему не нужны ни архиепископ, ни старый звонарь; зато бездомные дети, калеки и запах газа создают жуткий фон. Архитектурные детали западного портала, оказавшиеся под угрозой уничтожения, несут и духовный смысл. Час последнего суда близок, но вопрос вины у Эренбурга усложняется. Принимая обличие богоматери, собор обращается прямо к поэту, как будто требуя его определить смысл произошедшего:

Пришла ко мне ты, тяжкая, нагая,
Спросить, готов ли я.

Готов!

Но погоди! Ты слышишь — это плачет Каин
Над пеплом жертвенных даров⁴⁹.

Ссылка на ветхозаветное братоубийство подчеркивает географическую и культурную близость воюющих европейских стран.

В книге очерков «Лик войны» (1922) Эренбург вернулся к реймскому мотиву. В 1916 г., после двух лет почти непрерывного обстрела, он опять посетил Реймс, и то, что он тогда видел, как будто подтверждало первые сообщения русской печати: «Остался лишь скелет»⁵⁰. Но главным оказалось на этот раз впечатление о духовном преображении горожан. Никому не нужный и забытый до войны собор стал теперь всем дорогим и близким. Город Реймс превратился из мещанина в подвижника. Собор предстает у Эренбурга мучеником, повторившим крестный путь апостола Варфоломея, с которого

«с живого, сняли кожу». Сделав три шага, Варфоломей упал наземь. «Собор еще живет, еще идет, но это уже его третий шаг»⁵¹. Эренбург вновь воспользовался метафорой Родена, чтобы описать безнадежное положение собора: «А умирающая Богородица простирает к небу пронзенные руки, моля о пощаде»⁵².

Как бы в ответ на утверждения о благотворных последствиях военных событий Владимир Маяковский упоминает Реймс в сатирическом стихотворении «Гимн обеду» (1915). Под сомнение ставится возможность преобразования ненавистного ему мещанина. Для «буржуя», по-прежнему, еда и в пору войны остается главным содержанием жизни: «Если ударами ядр / тысячи Реймсов разбить удалось бы — / по-прежнему будут ножки у пулярд, / и дышать по-прежнему будет ростбиф!»⁵³

В мае 1917 г., в письме матери, А. Блок мимоходом упоминает Реймский собор. У него образ разрушенного собора утратил свою первоначальную силу. Событие стало лишь сносской в военной истории. Блок отмечает, что Россия — плоть, чьи люки не трудно открыть и таким образом дать желтой расе свободный путь в Европу. С цинизмом человека, уже закаленного тремя годами войны, Блок предвидит последствия: «<...> и затопили ими не один Реймский собор, но и все остальные их святые магазины»⁵⁴. Угроза с Востока оказалась ложной, но Блок был прав, предвидя в XX в. еще большие трагедии. Примечательно, однако, что Блок в 1917 г. смотрит на реймские события как будто со стороны; Реймс является *их* болью, *их* трагедией. Для Блока духовная суть реймской трагедии утрачена, и он отказывается от роли представителя европейской культуры и христианского мира, присущей другим русским писателям.

Немецкая бомбардировка Реймского собора получила отображение в русской литературе и стала ее расхожим мотивом. Первоначально мотив этот использовался непосредственно в целях военной пропаганды. Обстрел как будто бы доказал, что для врага нет ничего святого. У Мандельштама, Волошина и Эренбурга разработка мотива углубляется. Отвергая эпические, ложно-драматические и спекулятивные перипетии

трагического сюжета, они представили реймские события общечеловеческой трагедией. Война стала бедой и позором всего человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Swaan W.* The Gothic Cathedral. London, 1969. С. 321. Прим. 18. Собор открылся после реставрационных работ только в 1938 г.
- ² *Буайе П.* Разрушение реймского собора // Русские ведомости. 1914. 10 сент. № 207.
- ³ *Дмитриев Е.* «Нож в сердце Франции» // Биржевые ведомости. 1914. 9 сент. № 14362.
- ⁴ *Ропшин В.* Реймс // День. 1914. 10 окт. № 275.
- ⁵ Бомбардировка Реймса // Рус. вед. 1914. 9 сент. Экстр. прилож. к № 206.
- ⁶ *Rolland R.* Journal des années de guerre 1914–1919. Paris, 1952. С. 56.
- ⁷ *Масаинов А.* Разбойники! // День. 1914. 10 сент. № 245.
- ⁸ Протест художников // Бирж. вед. 1914. 10 сент. № 14364.
- ⁹ Художник-академик Н. К. Рерих... // Бирж. вед. 1914. 10 сент. № 14364.
- ¹⁰ Обращение художников к правительству Северо-Американских Соединенных Штатов // День. 1914. 12 сент. № 247.
- ¹¹ *Рерих Н.* Постыдное дело // Бирж. вед. 1914. 9 сент. № 14362.
- ¹² *Маковский С.* Гибель Реймского собора // Бирж. вед. 1914. 10 сент. № 14364.
- ¹³ *Бенуа А.* Гибель художественных произведений // Речь. 1914. 11 сент. № 244.
- ¹⁴ *Иванов Г.* Вандалам // Нива. 1914. № 38. С. 733. См. также: *Иванов Г.* Пылающий Лувен // Аргус. 1914. № 20. С. 127.
- ¹⁵ *Архангельский Н.* Гибнущая святыня: К бомбардировке Реймского собора германцами // Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 182–183.
- ¹⁶ *Вишняков В.* Реймский собор. В тылу армии. Вып. 2: Лиризы. М., 1914. С. 8–9.
- ¹⁷ *Липецкий А.* Собор богородицы // Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 185.
- ¹⁸ *Арденин И* <ероним>. Помни Реймс! // Нива. 1914. № 40. С. 763.
- ¹⁹ *Цензор Д.* Реймс // Священный стяг: Стихи о войне. Пг., 1915. С. 33.

- ²⁰ Кузмин М. «Вы можете разрушить башни...» // Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 199.
- ²¹ Rostand E. La Cathédrale // Le vol de la Marseillaise. Paris, 1919. С. <41>.
- ²² В русском переводе: Lolo <Мунштейн Л.>. Реймский собор: На мотив из Э. Ростана // Рус. вед. 1914. 19 сент. № 24. Также в кн.: Рампа и жизнь. 1914. № 43. С. 4; Лики войны. М., 1915. С. <3>. Минский Н. Реймский собор: Стихотворение Эдмонда Ростана // Речь. 1914. 3 окт. № 266. Также в кн.: Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 181.
- ²³ Вегенов В. Памятник // День. 1914. 11 сент. № 246.
- ²⁴ Красный <Антипов К.>. На смерть Реймского собора // Новый Сатирикон. 1914. № 39. С. <12>.
- ²⁵ Мейснер А. Реймскому собору // Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 180.
- ²⁶ Тихобережский <Бежтерев В.>. На разрушение Реймского собора // Новое звено. 1914. № 40–41. С. 33.
- ²⁷ Брюсов В. Тевтону // Русская мысль. 1914. № 10. С. 166.
- ²⁸ Розанов В. В. Война 1914 года и русское возрождение. 2-е изд. Пг., 1915. С. 172–173.
- ²⁹ Там же. С. 174.
- ³⁰ Там же. С. 177.
- ³¹ Радаков А. Реймский собор // Нов. Сатирикон. 1914. № 38. С. 11.
- ³² Рославлев А. Разрушение Реймского собора: Сонет // Нов. Сатирикон. 1914. № 39. С. 2. Также в кн.: Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 184.
- ³³ Ивнев Р. Предчувствие // Вершины. 1914. № 3. С. 14.
- ³⁴ Сологуб Ф. Острые мечи // Лукоморье: Военные рассказы. Пг., 1915. С. 188.
- ³⁵ Лазаревский Б. Вася Косогорцев // Лукоморье. 1914. № 26. С. 8. Также в кн.: Во время войны. Пг., 1915.
- ³⁶ Гроссман. Подробности реймской катастрофы // Рус. вед. 1914. 11 сент. № 208.
- ³⁷ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Париж, 1981. Т. 4. С. 81.
- ³⁸ Цензор Д. Реймская легенда // Аргус. 1914. № 22. С. 38–39. Также в кн.: Священный стяг: Стихи о войне. Пг., 1915. С. 34–36.
- ³⁹ Измайлов А. Реймский звонарь // Бирж. вед. 1914. 21 сент. № 14386. Также в кн.: Современная война в русской поэзии. Пг., 1914. С. 186–189.
- ⁴⁰ Тихобережский. Указ. соч. С. 32–33.

- ⁴¹ *Ракиштар А.* На гибель Реймского собора // Стихотворения по поводу обще-европейской войны 1914 г. Пг., 1914. Вып. 1. С. 25.
- ⁴² *Стремин М.* <Проскурнин С.>. Звонарь Реймского собора: Лирико-драматическая поэма. Пг., 1914. С. 16.
- ⁴³ *Никонов Б.* Лебединая песнь старого собора // Нива. 1914. № 40. С. 765–766.
- ⁴⁴ *Андреев Л.* Две летописи // День. 1914. 21 сент. № 256.
- ⁴⁵ *Артист Г.* Ге о своем «Реймском соборе» // Бирж. вед. 1914. 20 окт. № 14444.
- ⁴⁶ О пьесе Г. Ге см.: *Импрессионист. Театр «Луна-Парк»: «Реймский собор Гр. Гр. Ге»* // День. 1914. 13 нояб. № 309; *Ирецкий В.* Театр «Луна-Парк»: «Реймский собор Григория Ге» // Речь. 1914. 13 нояб. № 307; *Казль.* «Реймский собор»: Нов. пьеса Гр. Ге // Обзорение театров. 1914. 13 нояб. С. 6–7; *Шебуев Н.* Впечатления на «Реймском соборе» // Обзорение театров. 1914. 13 нояб. С. 7–8; *Тамарин Н.* Луна-парк: «Реймский собор», пьеса соч. Григ. Ге // Театр и искусство. 1914. № 46. С. 883; *Маурин Е.* «Реймский собор» и г-жа Павлова // Голос жизни. 1914. № 7. С. 18; *Ното Novus* <Кугель А.>. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 146. С. 891–892.
- ⁴⁷ *Мандельштам О.* Реймс и Кельн // Петроградский вечер. Пг., 1915. Кн. 4. С. 13–16. Также в кн.: Аполлон. 1915. № 4–5. С. 85.
- ⁴⁸ *Волошин М.* Реймская Богоматерь // Рус. мысль. 1915. № 4. С. 406.
- ⁴⁹ *Эренбург И.* Стихотворения. Л., 1977. С. 61. С купюрами в кн.: *Эренбург И.* Стихи о канунах. М., 1916. С. 18. Полностью впервые в кн.: *Эренбург И.* Кануны: Стихи 1915–1921 г.г. Берлин, 1921. С. 16.
- ⁵⁰ *Эренбург И.* Лик войны. Изд. 2-е. Берлин, 1922. С. 49.
- ⁵¹ Там же. С. 49.
- ⁵² Там же. С. 51.
- ⁵³ *Маяковский В.* Гимн обеду // Нов. Сатирикон. 1915. № 29. С. 3.
- ⁵⁴ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 8. С. 487.

«ТЕБЕ — ЧЕРЕЗ СТО ЛЕТ» М. ЦВЕТАЕВОЙ: EXEGI MONUMENTUM OT ПРОТИВНОГО*

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ

В настоящей статье мы разберем несколько важных мотивов стихотворения Цветаевой «Тебе — через сто лет» (1919), связанных с цветаевской мифологией столетия как срока созревания поэтической славы.

Цветаева всегда отдавала предпочтение «веку минувшему» перед «веком нынешним», хотя со старшими современникам держалась порой заносчиво. Это явное противоречие вскрывает тот факт, что отношение Цветаевой формировалось не только разницей поколений, но и статусом лица: как только законодатель «века нынешнего» становился «мертвым львом», отношение к нему немедленно менялось (ярчайший пример — В. Я. Брюсов). Цветаева испытывала острое чувство жалости и сочувствия ко всему безвозвратно ушедшему, поэтому так сильна была в ее творчестве «некрологическая» мотивация, склонность к жанру эпитафии. Но в цветаевских «некрологах» мало траура: каждый из них — попытка спасти от забвения живые черты (ср. название «Живое о живом»).

Отчасти это отношение распространяется и на исторические эпохи. Цветаевой ближе та эпоха, которую она чувствует «ушедшей», та, воспоминание о которой еще может вызывать горечь утраты. Поэтому седая древность античности долго была ей чужда, а XVIII век ей, родившейся в конце XIX-го, еще казался свежей потерей, ведь эпоха революций продолжалась, и границей «века нынешнего» в определенной перспективе ей виделась французская революция (перспективы, конечно, могли меняться).

* Статья подготовлена в рамках темы целевого финансирования TFLGR 0527.

Цветаева в раннем детстве видела сына Пушкина и, вероятно, могла видеть ровесников самого Пушкина, могла ощущать свою связь с той эпохой через непосредственный контакт с последними ее «обломками». И уже не столь абсурдно звучат те ее фантазии, о которых с юмором поведал Федор Степун:

Получалось как-то так, что она еще девочкой, сидя на коленях у Пушкина, наматывала на свои пальчики его непослушные кудри, что и ей, как Пушкину, Жуковский привез из Веймара гусиное перо Гёте, что она еще вчера на закате гуляла с Новалисом по парку, которого в мире быть не может и нет, но в котором она знает и любит каждое дерево [Степун: 102].

Всякая потеря приобретала для Цветаевой преувеличенную ценность, и довольно рано в ее сознании сложилось устойчивое представление о том, что истинная любовь читателей приходит к поэту после смерти, «через сто лет». На эту тему и написано стихотворение «Тебе — через сто лет» (1919), вызывающее споры у читателей и почитателей Цветаевой, обеспокоенных тем, когда же наступит указанный срок? Постараемся со всем педантизмом и научной честностью ответить на этот вопрос в настоящей заметке.

1. Две редакции

Но прежде всего оговорим, каким текстом мы будем пользоваться. Дело в том, что известны две редакции стихотворения, и они довольно сильно отличаются друг от друга. Первая известна по публикации в парижском журнале «Современные записки» (1921. № 7. С. 95–96), вторая впервые появилась в томе «Избранного» (1961), подготовленном Вл. Орловым при активном участии А. А. Эфрон и А. А. Саакянц.

В первой — четырнадцать строф, во второй — одиннадцать: выброшены строфы пятая, шестая и восьмая. Из 56 исходных строчек редакторской правки избежали только 16, если не считать замену старой орфографии на новую. В первой редакции девятая строфа начинается так:

Служанками вокруг Самозванки Польской
Я-бъ распростеръ васъ, сборище тѣней!

Во второй редакции этим строкам соответствуют следующие:

Я ей служил служеньем добровольца!
Все тайны знал, весь склад ее перстней!

Остальные перестановки и лексические замены мы представили в виде таблицы. Слева — исходная строка с выделенным фрагментом, подвергшимся редакции; справа — то, чем он был заменен (перед строкой порядковый номер строфы и строки в строфе):

2.2. Меня забыли даже старики!	не помнят
4.3. Ты ищешь домъ, въ которомъ родилась я — или	где
10.3. Что столько ихъ я вкривь и вкось дарила, —	я их
11.2. Сегодняшній — какъ долго шла я вслѣдъ	так
13.3. Что я у всѣхъ вымаливала письма,	выпрашивала
14.4. Во имя тѣхъ — костей.	той

Заметно, что корректировке подверглась и метрика: одна 6-стопная строчка превратилась в стандартную 5-стопную.

Серьезные изменения претерпела пунктуация. Сняты два восклицательных знака и многоточие, добавлен один вопросительный. Резко увеличено число запятых (в частности, за счет тире). Ликвидированы скобки и две пары кавычек, выделяющих речь воображаемого адресата стихотворения. Кроме того, последняя строка каждого четверостишия дается с отступом, так что графически текст уподобился пушкинской оде «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

К сожалению, научного издания стихотворения нет до сих пор, поэтому невозможно отделить авторскую правку от редакторской, но известно, что последняя была весьма существенной. По сведениям А. А. Саакянц, принимавшей участие в подготовке первого советского издания Цветаевой [Цветаева 1961], редакторы не считались с авторской пунктуацией¹, а главный составитель А. С. Эфрон, очень вольно обращалась с текстами матери, по собственному усмотрению заполняя лакуны, отбирая варианты и т.д. [Саакянц].

В результате вторая редакция отличается смысловой нечеткостью. Из-за ликвидации кавычек и скобок, строка 13.1. (она же 10.1.) может быть прочитана неверно — как полностью относящаяся к автору: «Кто бескорыстней был?! — Нет, я корыстна!» Между тем, первая половина стиха — это прямая речь воображаемого адресата, прерванная ответной репликой автора.

Все это заставляет нас считать более аутентичной первую редакцию, приводим ее по тексту журнальной публикации без каких-либо изменений. В квадратных скобках мы даем номера строф для удобства ссылок.

ТЕБѢ — ЧЕРЕЗЪ СТО ЛѢТЪ.

[1]

Къ тебѣ, имѣющему быть рожденнымъ
Столѣтіе спустя какъ отдышу —
Изъ самыхъ нѣдръ — какъ на смерть осужденный —
Своей рукой пишу:

[2]

Другъ! Не ищи меня! Другая мода!
Меня забыли даже старики!
— Ртомъ не достать! — Черезъ летейски воды
Протягиваю двѣ руки.

[3]

Какъ два костра глаза твои я вижу,
Пылающіе мнѣ въ могилу — въ адъ, —
Ту видящіе, что рукой не движеть,
Умершую сто лѣт назадъ.

[4]

Со мной въ рукѣ — (почти что горстка пыли
Мои стихи!) — я вижу: на ветру
Ты ищешь домъ, въ которомъ родилась я — или
Въ которомъ я умру.

[5]

Твоя ладонь нѣжна — но сколь нѣжнѣе
Сія ладонь — держу ее! — была-бъ,
Когда-бъ сейчасъ — вотъ такъ — ко мнѣ на шею
Тихонечко легла-бъ!

[6]

(Прости за повторенья и длинноты, —
Вѣдь женщина, дружокъ! — И потому —
Что столько мнѣ сказать Вамъ нужно — кто ты?! —
Как здѣсь — ни одному!)

[7]

На встрѣчныхъ женщинъ — тѣхъ — живыхъ —
счастливыхъ —
Горжусь какъ смотришь и ловлю слова:
— «Сборище самозванокъ! Всѣ мертвы вы!
Она одна — жива!

[8]

Идите, старьтесь надъ считаньемъ петель,
И жалуйтесь на ростъ дороговизнъ!
Ея могильный холмъ, гдѣ прахъ и пепель! —
Живѣй, чѣмъ ваша жизнь.

[9]

Служанками вокругъ Самозванки Польской
Я-бъ распростеръ васъ, сборище тѣней!
Грабительницы мертвыхъ! — Эти кольца
Украдены у ней!»

[10]

— О сто моихъ колецъ! — Мнѣ тянетъ жилы, —
— Раскаиваюсь въ первый разъ! —
Что столько ихъ я вкривъ и вкось дарила, —
Тебя не дождалась!

[11]

И грустно мнѣ еще, что въ этотъ вечеръ,
Сегодняшній — какъ долго шла я вслѣдъ
Садящемуся солнцу — и навстрѣчу
Тебѣ — черезъ сто лѣтъ.

[12]

Бьюсь объ закладъ, что бросишь ты проклятье
Моимъ друзьямъ, во мглу могиль:
— «Всѣ восхваляли! — Розоваго платья
Никто не подарилъ!

[13]

Кто безкорыстнѣй былъ!..» Нѣтъ, я корыстна!
 Разъ не убьешь, — корысти нѣтъ скрывать,
 Что я у всѣхъ вымаливала письма,
 Чтобъ ночью цѣловать.

[14]

Сказать? Скажу! — Небытіе — условность.
 Ты мнѣ сейчасъ — страстнѣйшій изъ гостей,
 И ты откажешь перлу всѣхъ любовницъ —
 Во имя тѣхъ — костей [Цветаева 1921].

2. Творческий и биографический контекст

Это и была великая тайна Тома — он задумал вернуться домой вместе с братьями пиратами и присутствовать на собственных похоронах.

Марк Твен

«Тебе — через сто лет» имеет множество параллелей в творчестве самой Цветаевой. Начиная с того, что ситуацию явления потусторонней героини к своему поклоннику (поклоннице) или возлюбленному можно найти и в первом стихотворении «Вечернего альбома» (сонет «Встреча»), и в последнем стихотворении Цветаевой «Все повторяю первый стих...» (1941). В каком-то смысле эти два стихотворения — пролог и эпилог ко всему ее творчеству.

В 1913 г. Цветаева воображает себя в могиле, беседующей со случайным прохожим («Идешь, на меня похожий...»), а в 1914-м сама выступает таким «прохожим» для бывшего обитателя старинного поместья («В огромном липовом саду...»). Она склоняется над старинным прудом и зовет его:

«О, где Вы, где Вы, нежный граф?
 О, Дафнис, вспомни Хлою!»
 Вода волнуется, приняв
 Живое — за былое.

И принимает, лепеча,
 В прохладные объятья —

Живые розы у плеча
И розаны на платье,
Уста, еще алее роз,
И цвета листьев — очи...
— И золото моих волос
В воде еще золоче [СС1: 201].

Любовь, преодолевающая смерть, страх², физическую невозможность встречи и даже просто отсутствие любви («Мне нравится, что Вы больны не мной...»), — это и есть, по Цветаевой, настоящая любовь.

И даже если реальной дистанции нет, она ее выдумывает. Так в стихотворении «Никто ничего не отнял...» (1916), обращенном к О. Э. Мандельштаму, упоминаются не только «сотни разъединяющих верст», но и «сотни разъединяющих лет». Мандельштам в качестве «Державина» намного «старше» Цветаевой.

Год спустя, лежа в родильном отделении Воспитательного дома³, Цветаева рассуждает о том, можно ли считать «любовью» любовь к двоим? И находит, что можно, если возлюбленные — из разных столетий. Любовь к представителю другого века (как и любовь к портрету, книге) заслуживает своего названия не меньше, чем любовь к современнику (и тем более — к двум современникам). Конечно, это разные типы любви, поэтому они и могут совмещаться (ведь возлюбленный должен быть единственным). Затем, однако, Цветаева выстраивает иерархию этих типов и утверждает, что названия «любовь» при этом заслуживает только то чувство, которое связано с невозможностью физического общения:

Для того, чтобы одновременная моя любовь к двум лицам была любовью, необходимо, чтобы одно из этих лиц родилось на 100 лет раньше меня, или совсем не рождалось (портрет, книга). <...> женщина, не забывающая о Генрихе Гейне в ту минуту, когда входит ее возлюбленный, любит только Генриха Гейне [ЗК1: 147–148].

Два года спустя Цветаева пишет стихотворение «Тебе — через сто лет» (ок. 24–26 июля 1919 г. ст. ст.), рассматривая написа-

ние этого текста как значимый поступок, символический акт. Об этом сохранилась пространная запись в ее записной книжке:

Вчера целый день думала о том — через 100 лет — и писала ему стихи. Стихи написаны, — он будет.

Милый «через 100 лет», я вчера из-за Вас пропустила по детским карточкам сахар у Чичкина. Купите, во имя мое, по фунту шоколаду своим детям. — «От тети»...

К этим стихам у меня какое-то странное чувство: какая-то благоговейная победа, победоносное благоговение. <...>

— Вы — через 100 лет! — любите и моего Сережу, и мою Асю, и мою Алю, и мою Сонечку!

— Вы — через 100 лет! — почему я никогда не узнаю, какие у Вас глаза?

Слушайте и смейтесь: третьего дня, среди сбивчивого перекрестного спора о любви, — стоя на коленях у стола, торопливо записываю в записную книжку стихи к Вам. — «Женщина любит только...» — «Если Вы рассматриваете женщину, как...» — «Позвольте, я каждый раз, когда любил...» Смеюсь — вслух — и их фразам, и своим стихам, и тому, что они думают, что я сейчас в комнате, а я — через 100 лет! — у Вас, на груди. Целую последнюю строчку, на губах смех, на глазах слёзы.

Негодую на себя за святотатство, читаю стихи.

— «Тебе, имеющему быть рожденным...»

Сердце так бьется, что не хватает ни вздоху, ни голосу.

— Кончила.

И — непосредственно после последнего слова, голос г-на З-на (адвоката):

«Засим, ровно в 4 ч. я являюсь в Управление...»

Тут же записываю [ЗК1: 376–378].

Какое-то время Цветаева еще погружена в мысли о грядущем «через сто лет» избраннике, и около 1–7 августа (ст. ст.) того же года она делает запись о желании превратить свое стихотворение в книгу:

Мне бы хотелось написать книгу о том, который меня будет любить через сто лет. —

— *Через сто лет.* —

— Достоверность —

— Друг! Вылюби меня из гроба!

(Строчка для стихов.) [ЗК1: 411].

Эхом все того же замысла звучит и другая запись, сделанная несколько дней спустя:

Актеры для моих пьес. — О, они конечно будут, как и любовники для моей души.

Только не сейчас — позднее — когда меня не будет! [ЗК1: 416]

Желание написать книгу на подобный сюжет, конечно, было высказано в порядке «литературных мечтаний», но оно вполне согласуется с тенденциями цветаевского творчества конца 10-х гг., с ее увлечением большой формой — пьесами и поэмами⁴.

Год спустя (14 мая 1920 г. по ст.ст.), тяжело переживая свои взаимоотношения с Н. Н. Вышеславцевым, Цветаева напрямую обращается к будущему читателю своего дневника:

Дорогие правнуки мои, любовники и читатели через 100 лет! Говорю с Вами, как с живыми, ибо вы будете. (Не смущаюсь расстоянием! Ноги и душа одинаковы легки на подъем!) Милые мои правнуки — любовники — читатели! Рассудите: кто прав? И — из недр своей души⁵ говорю Вам — пожалейте, потому что я заслуживала, чтобы меня любили [ЗК2: 146].

3. Чему равняются «сто лет»

На деревню дедушке.

А. П. Чехов

«Тебе — через сто лет» — заглавие с эпистолярными коннотациями, которые раскрываются в первой строфе. Первая часть отвечает на вопрос «Кому?», вторая — «Куда?». Цветаева не знает кому, поэтому пользуется местоимением. Пространственные координаты она вынуждена заменить времен-

ными. В записях Цветаевой «через сто лет» становится «именем» адресата («Милый “через 100 лет”...»).

Поэтому не случайно, что Корнелий Зелинский, рецензент неосуществленного сборника Цветаевой 1940 г., увидел связь между темой этого стихотворения и судьбой писем Анри Бейля (будущего Стендаля), отправленных из русского похода 1812 г. и попавших во Францию только через сто лет⁶:

Разумеется, каждый поэт вправе устремляться мыслию к будущему читателю, назначая для встречи с ним «стендалевский» классический срок в сто лет или сокращая его своим нетерпением и уверенностью... [Зелинский: 499]

В стихотворении моделируется образ грядущего читателя, который будет так же всепоглощающе влюблен в Цветаеву, как она сама была влюблена в поэтов и героев прошлого. Среди «возлюбленных» Цветаевой — Гейне, Гете, Наполеон, Казанова, Пушкин и т.д. Характерный пример — признание в любви «генералам двенадцатого года», написанное через год после празднования столетней годовщины Отечественной войны.

Как видно из контекста, дистанция в сто лет, разделяющая собеседников, «я» и «ты», имеет символический, а не конкретно-хронологический смысл.

Къ тебѣ, имѣющему быть рожденнымъ
Столѣтіе спустя какъ отдышу —

В первых строках Цветаева обращается к тому, кто родится через 100 лет после ее смерти. Здесь есть относительная определенность, но нет абсолютной, ведь автор не знает дня своей смерти. Кроме того, очевидно, что она обращается не к новорожденному, поэтому срок доставки «письма» возрастает еще на одну неизвестную величину. Однако в третьей строфе дистанция сокращается:

Какъ два костра глаза твои я вижу,
Пылающіе мнѣ въ могилу — въ адъ, —
Ту видящіе, что рукой не движеть,
Умершую сто лѣтъ назадъ.

Если адресат не новорожденный, «сто лет», разделяющих две жизни, сокращаются ровно на число лет адресата. Наконец, в одиннадцатой строфе «сто лет» — это как раз «стендалевский» срок доставки послания:

И грустно мнѣ еще, что въ этотъ вечеръ,
Сегодняшній — какъ долго шла я вслѣдъ
Садящемуся солнцу — и навстрѣчу
Тебѣ — черезъ сто лѣтъ.

Конечно, можно сказать, что здесь мы сталкиваемся с эллипсисом — сокращением (опускаются промежуточные границы смерти и рождения), но, по-видимому, дело в ином. Автокомментарий Цветаевой дает аналогичную трактовку срока: «Смеюсь — вслух — и их фразам, и своим стихам, и тому, что они думают, что я сейчас в комнате, а я — через 100 лет! — у Вас, на груди».

Примечательно, что и заглавие, если его трактовать как адрес, определяет срок вполне конкретно, так что мы можем даже приблизительно назвать дату «встречи» — около 8 августа 2019 г. Что же касается даты рождения адресата, то она, соответственно, переносится на более ранний срок. Думается, что, как и в стихотворении «Идешь на меня похожий...», грядущий избранник Цветаевой должен быть в момент встречи примерно тех же лет, то есть родиться в год столетнего юбилея Цветаевой (1992).

Но не стоит стремиться к абсолютной точности в подсчетах. Если бы они были нужны, Цветаева не допустила бы несогласованности. Очевидно, что ей важно другое. Константой остается сам срок (столетие) и то, что этот срок подразумевает: рождение адресата после смерти автора. Дожить до ста лет Цветаева явно не надеялась, так что адресату достаточно было быть *младше* на сто лет, чтобы удовлетворять всем критериям. Но Цветаева никогда не удовлетворяется достаточным.

Отталкиваясь от исходного и точного срока, вынесенного в заглавие, она находит способ риторически гиперболизировать столетнюю пропасть между «я» и «ты», телескопически раздвинув ее за счет наращений с двух сторон: срока жизни

автора и срока достижения зрелости адресата. Причем в тексте первой редакции эта пропасть разворачивается постепенно, от слова к слову. Смысл модифицируется на ходу, как музыкальная тема в процессе исполнения. Цветаева любит поиграть с читательским ожиданием, удивить неожиданным переносом или новой превосходной степенью, когда «потолок» градации, казалось, уже достигнут⁷.

Торжественный стиль первых строк подразумевает медленное размеренное чтение, что делает названную постепенность более явной:

- Къ тебѣ, — Адресат существует по умолчанию.
имѣющему быть — Адресат существует по условию.
рожденнымъ — Адресат должен родиться.
Столѣтіе спустя — Адресат родится через сто лет.
какъ отдышу — Адресат родится через сто лет после смерти «я».

Далее выясняется, что адресат должен уметь читать (срок доставки отодвигается) и достичь возраста любви (срок доставки отодвигается еще дальше).

Особенно эффектна эта гипербола-градация на фоне заглавия, которое уже задает 100-летний срок. При этом весь фокус заключается в финальном уточнении «какъ отдышу», поскольку слова «Къ тебѣ, имѣющему быть рожденнымъ / Столѣтіе спустя» легко прочесть в совершенном согласии с заглавием: если письмо дойдет «через сто лет», то и адресат должен родиться «стоletие спустя», то есть быть младше автора на сто лет. Но двусмысленность есть, и Цветаева ею пользуется для неожиданного *tour de force*.

«Какъ отдышу» кардинально меняет смысл, хотя даже с этим финалом текст можно прочитать двусмысленно, особенно на слух (а Цветаева именно «на слух» сочиняла и для чтения вслух свои стихи предназначала). Если «как» читать не в значении «после того, как», а в значении «когда», смысл целого можно интерпретировать следующим образом: [я пишу] тебе, который должен родиться через сто лет, когда меня уже не будет.

Очень вероятно, хотя мы на этом не настаиваем, что гиперболизированная форма родилась спонтанно из синкретической каламбурной двойственности первых строк. Цветаева могла поставить запятую перед «как», и тем обозначить амбивалентность, о которой мы сказали. Но она закрепила именно гиперболический вариант, хотя далее в тексте его не выдержала. Гипербола имела значение локального жеста.

Числа, как известно, не имеют сравнительных и превосходных степеней, но поэты нередко создают их. У Мандельштама это юмористический прием:

Не унывай,
Садись в трамвай,
Такой пустой
Такой восьмой.

Цветаева же в своем риторическом остроумии совершенно серьезна, и, не нарушая грамматики, делает свои «сто лет» понятием весьма растяжимым. «Сто лет» могут равняться ста годам — в прямом смысле, а могут означать «много», «сто с чем-то» — в переносном, гиперболизированном⁸.

4. Антикварная ценность поэзии

Не зарастет народная тропа...

А. С. Пушкин

Как известно, традиция “*Exegi monumentum...*” дала самые разнообразные «всходы», то цементируясь в квази-жанровых формах, то выступая в качестве мотивной и цитатной «примеси». Но тема отношений писателя с читателем ею не исчерпывается. Мотивные поля поэзии крайне подвижны, и часто то, что при первом соположении кажется полярным, с более общей точки зрения выявляет свою синонимичность (верно и обратное). Поэтому стихотворение Цветаевой «Тебе — через сто лет» можно рассматривать и в русле традиции “*Exegi monumentum...*”, и как образец контр-традиции.

Расхождение обнаруживается в том, что традиция «Памятника» держится на фоновой идее всеобщей тленности, разрушаемости любых форм, кроме поэтических. Поэтическая фор-

ма подобна скале в море изменчивости. Время работает против поэта, хотя и не может уничтожить его целиком: «часть» его остается. У Цветаевой же время работает *как союзник* поэта. Еще в 1913 г. в хрестоматийном стихотворении «Моим стихам, написанным так рано...» Цветаева написала: «Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черед...».

Дело не только и не столько в осознании своей поэтической силы, сколько в любви к «веку минувшему». Со временем стихи приобретают нечто вроде «антикварной ценности», которая затем только возрастает. Можно сказать, что на каком-то уровне это возвращение к сентиментально-элегическим мотивам поэзии. В создании «антикварной ценности» большую роль играет «ностальгия», грусть по уходящему веку, тоска по невозможности встречи с ним, в какой-то степени, жалость и сочувствие. Цветаева ждала подобного отношения и от будущего читателя своих стихов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Доказательство — раздел вариантов, где приведены отброшенные строфы. Здесь также сокращены два тире и кавычки, а вместо восклицательного знака стоит запятая.
- ² Во многих случаях Цветаева эксплуатирует контраст «прекрасного и чудовищного»: «И пусть тебя не смущает / Мой голос из-под земли...»; «Как смерть на праздничный обед / Я — жизнь, пришедшая на ужин...» (возможная отсылка к финалу «Каменного гостя» Пушкина) и т.д.
- ³ После рождения дочери Ирины 13 апр. 1917 г.
- ⁴ Сказочная поэма «Царь-Девница», напр., — это целая книга. Впоследствии Цветаева все же сделает попытку написать большую вещь о влюбленном поклоннике, правда — не поэтессы, а певицы, и не покойной, а просто другого поколения (поэма «Певица», 1935).
- ⁵ Отметим эту автоцитату, проясняющую слова «Изъ самыхъ нѣдръ» в «Тебе — через сто лет».
- ⁶ «Судьбе было угодно распорядиться так, что ни одно из его российских писем не дошло до адресатов во Франции. Наполеоновский курьер, который вез секретную императорскую почту, был

убит казаками недалеко от Смоленска. Почта попала в канцелярию Александра I, которую возглавлял граф Алексей Андреевич Аракчеев. И только через 100 лет эти письма были переданы во Францию и там опубликованы» [Тихонов].

⁷ Ср.: «Как жгучая отточенная лесть», «Так только Елена глядит над кровлями...» и пр.

⁸ Так, в «Медном всаднике» Пушкина фраза «прошло сто лет» означает фактически срок в 121 или 122 года (замечание А. А. Данилевского).

ЛИТЕРАТУРА

Зелинский: *Зелинский К.* Отзыв о сборнике стихов Марины Цветаевой // Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003. Ч. 1. С. 499–509.

ЗК1–2: *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. Е. Б. Коркиной и М. Г. Крутиковой. М., 2000–2001.

Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений. СПб., 1997.

Саакянц: *Саакянц А.* Ариадна // Саакянц А. Спасибо Вам! М., 1998. С. 7–229.

СС1–7: *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.

Степун: *Степун Ф.* Из книги «Бывшее и несбывшееся» // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. М., 2002. С. 101–103.

Тихонов: *Тихонов Д.* Когда Стендаль еще не был Стендалем / Смоленск. [5.2.2004] // OLO.Ru [<http://2-04.olo.ru/news/culture/14492.html>].

Цветаева 1921: *Цветаева М.* Тебѣ — черезъ сто лѣтъ // Современные записки. 1921. № 7. С. 95–96.

Цветаева 1961: *Цветаева М.* Избранное. М., 1961.

ОСКАР УАЙЛЬД ИЗ ПЕНЗЫ

ТОМИ ХУТТУНЕН

Русский имажинизм (1918–1924) можно рассматривать как некий несвоевременный дендизм¹ послереволюционной эпохи. Если принять точку зрения И. П. Смирнова о преимущественно катахрестическом восприятии мира в русском авангарде², то имажинистское самопонимание группы как «самозарожденной» и занятие особой позиции представителей старой и новой культур одновременно хорошо с этим восприятием согласуется. Очевидная связь с англо-американскими имажистами-вортицистами ими самими отвергалась³. Предшествующие им символизм и футуризм, из своеобразного сочетания которых имажинизм и создан, резко ими отрицались в «Декларации» 1918 г. Дендизм и «уайльдовщина» имажинизма представляют собой остатки минувшей декадентской эпохи.

Анатолий Мариенгоф (1897–1962) в истории литературы известен исключительно как имажинист и историк имажинизма. Юность он провел в городе Пензе, где развивал свой пензенский имажинизм вместе со школьным приятелем Иваном Старцевым⁴. По всей вероятности, юные пензенские поэты могли познакомиться с интервью вортициста Эзры Паунда по сборнику «Стрелец» в 1915 г.⁵ В среде своих «зрелых» московских коллег-имажинистов Мариенгофа потом часто характеризовали как «рожденного с имажинизмом» или имажиниста *par excellence*⁶. Это отражается и в его дендизме, которым он выделялся среди друзей, хотя его «отточенные мужественные манеры» даже им самим воспринимались как остатки блеска декадентского дендизма Оскара Уайльда⁷.

Оскар Уайльд как поэтическая фигура, имморалист, эстет и денди играет особую роль в имажинизме. Его имя и reminiscencies из его текстов встречаются во всех основных теорети-

ческих работах имажинистов. Вадим Шершеневич использовал в своей главной имажинистской теоретической работе « $2 \times 2 = 5$ » такую уайльдовскую формулировку как «искусство всегда условно и искусственно»⁸. В статье «Буян-Остров» (1920) Мариенгоф усвоил концепцию Уайльда из предисловия к «Портрету Дориана Грея» (1891), где тот писал: «Нет ни нравственных ни безнравственных книг. Есть книги, хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только»⁹. Мариенгоф повторяет эти слова, скрывая их за «старой истиной» и не указывая на источник: «Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого»¹⁰. А при удобном сочетании искусства (не знающего разделения на моральное — аморальное) и жизни (где это разделение существует) получается нечто третье — житнетворческий и дендистский имморализм, т.е. осознанный индивидуалистский отказ от господствующих ценностей, который Мариенгоф перенимает у Уайльда. «Уайльдовщина» имажинистов была анахронизмом, запоздалой модой на эстетствующий дендизм начала века и на Уайльда, ставшего уже достоянием литературной истории после культа декадентов и многих лет «уайльдовщины» символистов. Мариенгофа неоднократно называли «пензенским Уайльдом»¹¹ и не только потому, что его жена, актриса Камерного театра Анна Никритина, играла роль пажа в пьесе Уайльда у Таирова. В имажинистском «театре жизни» Мариенгоф играл роль самого Уайльда. Имеет свои основания также упоминаемое в воспоминаниях современников внешнее сопоставление Саломеи из рисунков Обри Бёрдсли и жены Мариенгофа, но в такие биографические аналогии мы углубляться не будем. Пьеса Уайльда «Саломея» (1892) оказалась исключительно важным подтекстом для имажинистского творчества Мариенгофа. Революционная трактовка — отвлеченная и расширенная — воспринимается Мариенгофом положительно. С этой точки зрения неудивительно, что провозглашенный Уайльдом радикальный эстетизм повлиял на имажинистский журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном»¹².

Гостиница

В годы издания журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном» (1922–1924)¹³ антифутуристический бунт имажинистов следует за изменением ориентира самих футуристов. Модные слова «утилитарное», «факт» или «интернационал» становились раздражителями для имажинистов, которые хотели быть первыми. Они создали культ *прекрасного* и нападали на утилитаризм ЛЕФа и фактовиков. Имея в виду особенности имажинистского бунта, можно даже предположить, что мода на утилитарные тенденции послужила поводом для названия журнала «Гостиницей для путешественников в прекрасном»¹⁴. В «ницшеанской» статье «Не передовица» имажинисты (видимо, в лице Мариенгофа) объясняют ситуацию тем, что фактовики модны, и поэтому они не пригодятся имажинистам: «Мы сказали, что вкус господ путешественников сильно изменился <...> Раньше их привлекали бесконечные горы *прекрасного*, теперь же из ста путешественников девяносто восемь предпочитают благоустроеннейшие курорты в стране *утилитарного*»¹⁵. Другая мода, против которой имажинисты неожиданно активно выступают на страницах первого номера своего журнала, — интернационализм. Мариенгоф и Есенин подписали в 1921 г. совместный патриотический манифест¹⁶, а «Гостиницу» они называли «Русским журналом», публикуя неоклассицистские, неославянофильские и даже националистические манифесты на ее страницах. Так могут быть восприняты и упомянутая «Не передовица», статья Мариенгофа «Корова и оранжерея»¹⁷, статья Глубоковского «Моя вера»¹⁸. Шершеневича на страницах первого консервативного манифеста *прекрасного* мы не находим. В манифесте 1921 г. он тоже не участвовал. Тем не менее, в эти годы он разделял уайльдовский эстетизм Мариенгофа.

В написанной типичным для автора катахрестическим стилем статье «Корова и оранжерея» Мариенгоф уточнял свое отношение к «художественности» литературы: «Материал *прекрасного* и материал художественного ремесла один и тот же: слово, цвет, звук и т.д. Искусство, проделывая над ним мета-

морфозу творческого завершения или подчинения законам формы, решает *проблему темы*. Для художественного ремесла материал самоценен сам по себе. Материал, как таковой, вне каких-либо подчинений. Иначе говоря, ремесло преследует решение материальных положений, в противовес искусству, раскрывающему тему лирического и миросозерцательного порядка»¹⁹. Отрицание документальности, кажется, представляет собой проблему, если учесть, что в первой «Декларации» имажинисты хотели представить читателю действительность без дополнительных комментариев, в виде серии образов: «единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов»²⁰. Поэт является наблюдателем, передающим действительность в такой последовательности, в какой он ее видит. Но здесь и скрывается противоречие между документацией и художественной передачей действительности. Шершеневич писал — вслед за Уайльдом — о том, что явления мира вообще существуют только потому, что они были изобретены и изображены художниками, поэтами. Претворение жизни и мира является целью поэта, он преобразует предметы окружающего мира, создавая новые миры. Подчеркивается искусственность искусства, как в «Декларации» 1918 г.: «Все упреки, что произведения имажинистов неестественны, нарочиты, искусственны, надо не отвергать, а поддерживать, п<отому> ч<то> искусство всегда условно и искусственно. Рисовальщик черным и белым рисует всю красочность окружающего»²¹. Шершеневич, который в 1910-е гг. активно сотрудничал с будущим ведущим «фактовиком» Сергеем Третьяковым, выступал в 1924 г. резко против «бытописательства»: «Говорить о бытописательстве это значит раз и навсегда отказаться от того назначения культуры, которое культуре свойственно <...>. Бытописательство сводит роль поэта до роли станционного зрителя, отмечающего в книге, поезд такой-то прошел во столько-то минут <...> искусство и противоположно всегда бытописательству, что материалом искусства является будущее, не поддающееся фиксации бытовым способом»²².

Шершеневич определял теорию факта как «знаменитую ошибку» футуристов²³. Имажинисты объявляли себя поэтами прекрасного, поэтами вымышленного, поэтами-пророками. «Поэзия» и «газета» представляли два противоположных полюса, из которых на одном оказывались «культура слова, то есть образность, чистота языка, гармония, идея», а на другом «варварская речь, то есть терминология, безобразность, аритмичность и вместо идеи: ходячие истины»²⁴. Документальность совершенно не нужна для имажинистского бытописательства. Быт не был для имажинистов материалом, который необходимо фиксировать (в отличие от взглядов «натуралистов» или «пролетарствующих поэтов»), его нельзя было систематизировать в духе футуристов. Имажинисты предлагали «идеализировать и романтизировать» повседневность, бороться за новый быт. Они призывали к «борьбе за новое мироощущение»²⁵.

Позднеимажинистская атака на ЛЕФ производит впечатление инерционного дендизма, промежуточного бунта и заранее установленной необходимости сопротивляться любому модному явлению в советской литературе. Ощущение усталости и инерции, как нам кажется, тесно связано с разочарованием. Кончилась революционная эпоха. Читательский интерес отходил от поэзии к прозе. Однако имажинистский дендизм, основанный на понятии «прекрасного» в проекте имажинистского журнала, надо понимать двояко. С одной стороны, важную роль здесь играет радикальный эстетизм Уайльда, разнообразно повлиявшего на Мариенгофа, который был наиболее активным сотрудником журнала. С другой стороны, антипатия к футуристам и их утилитаризму не могла не влиять на развитие основных идей, и, как следует из напечатанных в последнем номере ницшеанских «Своевременных размышлений» Мариенгофа и Шершеневича, тогда же возникает новая этимология названия движения: «Эти категории, подлинно существующие, отнюдь не способствуют развитию стихотворчества. Для этой цели выдуман во всероссийском масштабе абстрактный читатель. Читатель лицо юридическое, а не физиче-

ское. То, что дало право поэту писать — воображение, *imagination* — даже право и выдумать читателя. Чем гениальнее поэт, тем гениальнее его выдуманный читатель»²⁶.

Оказывается, имажинизм можно возвести не только к “*image*”, но и к “*imagination*”. Новая этимология достаточно близка к концепции «прекрасного», лежащей в основе имажинистского журнала: «*Прекрасное культуры* имеет многотысячелетнее родословное дерево <...> Путь словесного искусства тождествен с архитектурным. От образного зерна первых слов через загадку, пословицу, через “Слово о полку Игореве” и Державина к образу национальной революции. Вот тот путь, по которому идем мы и на который зовем литературную молодежь. “Василий Блаженный” поэзии еще не построен»²⁷.

Вместе с концом «Гостиницы для путешествующих в прекрасном» кончилась борьба с фактовиками, что означает и конец деятельности имажинистской группы, родившейся в борьбе с футуризмом, символизмом и всеми остальными современными литературными тенденциями. Уход Есенина из группы, видимо, сыграл здесь решающую роль. После смерти Есенина в 1925 г. и после распада группы очередным свидетельством имажинистского дендизма является попытка Ивнева и Мариенгофа «своевремениться» и организовать в 1928 г. — после того, как Шершеневич объявил школу несуществующей²⁸ — своего рода пост-имажинистское Общество поэтов и литераторов «Литература и быт». Эта акция (на фоне деятельности «Гостиницы» более чем неожиданная) резко противоречит декларированию «прекрасного» и антиидейности. Мариенгоф активно участвовал в планах Общества вместе с Рюриком Ивневым. В докладной записке, поданной в НКВД 18 сентября 1928 г., Общество выступило с заявлением, напоминающим больше утилитаристские теории ЛЕФа, чем имажинизм²⁹. Это означает, что Мариенгоф и Ивнев декларировали в 1928 г. литературу факта. Оказывается, что замечание В. Полонского 1927 г. о том, что имажинисты были «лефами» образца 1919 г., имеет определенное основание³⁰.

Саломея

Главным героем имажинистского творчества Мариенгофа является, несомненно, Октябрьская революция, которая воспринимается им как долгожданный исторический кровавый переворот. Образ Мариенгофа-поэта родился вместе с революцией, он был своего рода сумасшедшим певцом революции. Свое воспевание он доводил местами до абсурда:

Верьте, я только счастливый безумец, поставивший
все на Октябрь.
О, Октябрь! октябрь! октябрь!³¹

Революция доминирует и в его пензенских прото-имажинистских стихах, принося ему во многом сомнительную славу: его «богоборческие» революционные стихи часто упоминали в современной критике. Коллега-имажинист Рюрик Ивнев утверждал, что это было чужой одеждой «тихого лирика» Мариенгофа, который нуждался в маске поэта-паяца, «хохочущего» кровью³².

Сопоставлять любовь с кровавой революцией — совместить несовместимое — главная задача катахрестического имажинизма Мариенгофа. Следующее стихотворение, написанное в 1916 г., было впервые опубликовано в пензенском имажинистском сборнике «Исход» (1918) до того, как Мариенгоф приехал в Москву и познакомился с Шершеневичем и Есениным:

Из сердца в ладонях
Несу любовь.
Ее возьми —
Как голову Иоканаана,
Как голову Олоферна... <...>
Всего кладу себя на огонь
Уст твоих
На лилии рук³³.

Мариенгоф сочетает в своем описании любви два кажущихся похожими библейских текста — историю убийства Олоферна из книги Юдифи³⁴ и историю убийства Иоанна Крестителя из Нового Завета³⁵. В изобразительном искусстве убийство

Олоферна является одним из основных источников для мотива «усекновения», особенно в начале XX века³⁶. Вводные слова первого сравнения «в ладонях / несу любовь <...> Как голову Иоканаана» дают возможность предположить, что его подтекстом является одна из многочисленных картин, посвященных этому мотиву. Действительно, предложенное Мариенгофом «подношение» вместе с сопоставлением мотивов «усекновения» и «любви» отсылает к иллюстрациям О. Бёрдсли из книги «Саломея» Уайльда³⁷, собственно к картине “The Climax” («Кульминация»)³⁸. Мариенгоф опирается в своем сопоставлении любви и революции не на Евангелие, а на своего предшественника как в литературе, так и в эстетизме и дендизме — на Уайльда, воспринятого сквозь призму творчества Блока³⁹. «Голова Иоканаана» воплощает образ любви в уайльдовской трактовке сюжета. «Голову Олоферна» трудно воспринимать как образ любви, если бы не «голова Иоканаана». Происходит столкновение, где кажущиеся схожими, но, в сущности, противоречащие мотивы чередуются. В конце предлагается метафора, в которой лирический герой сопоставлен с головой Иоканаана, он оказывается предметом поцелуев «в ладонях» адресата лирического «подношения» («кладу себя на огонь / уст твоих»). Этой метафорой читателя возвращают к начальному образу (чистой) любви. Это подчеркивается еле слышимым ассонансом *ладонях : огонь* (типично для Мариенгофа разнесенным по дальним строкам). На картине Бёрдсли кровь течет из отрубленной головы Иоканаана, и из этой крови растет лилия, которая упоминается в «Саломее» Уайльда как образ Христа в реплике Иоканаана: «За мною придет другой, кто сильнее меня. Когда Он придет, пустыня возликует. Она расцветет, как лилия...»⁴⁰. Этот же образ повторяется в поэме Мариенгофа «Магдалина» (1920) в связи с центральным для поэмы мотивом столкновения чистой и порочной любви и с очевидными аллюзиями на пьесу Уайльда:

Опять и опять любовь о любви,
Саломея о Иоканане,
Опять и опять

в воспоминанья белого голубя,
Стихами о ней страницы кропя.

День печалей свезет ли воз?

Ах, вчера снова два глаза — два кобеля на луну выли...

Откуда, чья эта трогательная заботливость —

Анатолию лилии,

Из лилии лиру

Лилии рук⁴¹.

Сошедший с ума поэт (Анатолий) убил свою любовницу Магдалину, и это сопоставляется с убийством Иоканаана в пьесе, к чему отсылают «белый голубь» (образ ног Саломеи у Уайльда) и «два глаза <...> на луну выли». В начале пьесы паж Иродиады говорит пророческие слова, смотря на луну: «Посмотри на луну. Станный вид у луны. Она как женщина, встающая из могилы. Она похожа на мертвую женщину. Можно подумать — она ищет мертвых»⁴². Мотив «подношения» головы Иоканаана встречается и в «Циниках» (1928) Мариенгофа при романтическом описании головы героини Ольги:

Ее голова отрезана двухспальным шелковым одеялом. На хрустом снеге полотняной наволоки растекающиеся волосы производят впечатление крови. Голова Иоканаана на серебряном блюде была менее величественна.

Ольга почти не дышит. Усталость посыпала ее веки толченым графитом фаберовского карандаша.

Я горд и счастлив, как Иродиада. Эта голова поднесена мне. Я благодарю судьбу, станцевавшую для меня танец семи покрывал. Я готов целовать у этой величайшей из босоножек ее грязные пяточки за великолепное и единственное в своем роде подношение⁴³.

Перед нами последовательная для имажиниста Мариенгофа аллюзия одновременно на пьесу Уайльда «Саломея» и на иллюстрации Бёрдсли, как и в стихотворении «Из сердца в ладонях...» или в поэме «Магдалина». Сопоставление волос с кровью («производят впечатление крови») возможно восходит к иллюстрации Бёрдсли к эпизоду из пьесы Уайльда, где Саломея получает долгожданную голову Иоканаана на серебряном блюде. В картине «The Dancer's Reward» («Награда тан-

цовщицы») кровь, текущая из только что отрубленной головы пророка, сливается с его волосами. Фраза «Эта голова поднесена мне» принадлежит, однако, Иродиаде. Эта интертекстуальная связь составляет, очевидно, ядро мотива обезглавливания во всем романе. Иоканаан упоминается еще раз гораздо позже (через 100 страниц) в кажущейся мимолетней реплике:

Балычку прикажете?

Ольга приказывает.

У балыка тело уайльдовского Иоканаана⁴⁴.

— Зернистой икорочки?

— Будьте добры.

Эти черные жемчужинки следовало бы нанизать на нить. Они были бы прекрасны на округлых и слегка набеленных плечах⁴⁵.

Общедекадентское восприятие «Саломеи» как антихристианского оправдания революционного кровопролития оказывается адекватным и для Мариенгофа, особенно это касается текстов юного поэта, поклонника и подражателя Блока и Маяковского. Вместе с Есениным он увлекался текстами Уайльда и популярными в декадентской среде начала века иллюстрациями к этой пьесе Бёрдсли, которые служат существенным подтекстом для «Циников». Воспринятый через Уайльда и Бёрдсли библейский мотив «усекновения» отражает, как нам кажется, двоякую соотнесенность любви и революции в творчестве Мариенгофа. Мотив уайльдовского Иоканаана оказывается важным повторяющимся компонентом его текстов. Так происходит и в стихотворении «Из сердца в ладонях...», где лирический герой сопоставляет свою любовь и, в конце концов, самого себя с головой Иоканаана, и в поэме «Магдалина». Безумная любовь поэта Анатолия, который превращается из городского денди в садо-мазохиста и шута-гомосексуалиста, к слабоумной девушке Магдалине сталкивается с циничной любовью героев «Циников».

Упомянутый уже мотив «белого голубя» является центральным в описании ног (и рук) танцующей принцессы. В «Циниках» мы находим этот же образ в описании цветов, что, со своей стороны, мотивируется сравнением Саломеи у Уайльда

с «серебряным цветком». Повествователь в «Циниках» выводит читателя из первичного контекста с помощью эпатирующего сравнения, строит типичную для имажиниста Мариенгофа метафорическую цепь, после чего связь с цветами (изображаемым предметом) окончательно исчезает. Образ становится самоцелью:

Прекрасные цветы! Одни похожи на белых голубей с оторванными головками, на мыльный гребень волны Евксинского Понта, на сверкающего, как снег, сванетского барашка. Другие — на того кудрявого еврейского младенца, которого — впоследствии — неуживчий и беспокойный характер довел до Голгофы⁴⁶.

В этом фрагменте можно увидеть чисто имажинистскую конструкцию. Сначала определяются форма и цвет денотатов (отсылка к «Саломее» через «голубей» и «оторванные головки»), потом тематическая доминанта (белизна) приводит к сопоставлению с образом Черного моря (мыльный гребень Евксинского Понта). В то же время читателя ведут к следующему образу «сванетского барашка», этимологическая связь которого с предыдущими становится ясным через множественное вторичное значение (барашки). От этого образа через описание пути на Голгофу Христа мысль переходит еще к одному «барашку» (Агнец Божий). Важно при этом, что и голубь, и цветы служат образом любви, а в трактовке Мариенгофа являются промежуточным звеном в метафорической цепи, которая заканчивается Христом, а начинается с его предшественника, пророка Иоанна Крестителя. Образ Христа, со своей стороны, возвращает нас к стихотворению «Из сердца в ладонях...» и к пророческой «лилии» как к образу Христа из речи Иоканаана. В пьесе Уайльда о принцессе Саломее сочетание этих образов находим в речи влюбленного в нее молодого сирийца:

Она похожа на царевну, у которой ноги как две белые голубки⁴⁷.

Она похожа на серебряный цветок⁴⁸.

В словах Саломеи, обращенных к ее возлюбленному Иоканаану, эти образы также появляются. В известном монологе Саломея говорит сравнениями из «Песни Песней» Соломона, что очень важно с точки зрения имажиниста Мариенгофа:

Я в рот твой влюблена, Иоканаан. Он как алая перевязь на башне из слоновой кости. Он как гранат, разрезанный ножом из слоновой кости. Цветы граната, что цветут в садах Тира, — более красные, чем розы, — не так красны. Красные крики боевых труб, возвещающие прибытие царей и внушающие страх врагам, не так красны. Твой рот краснее, чем ноги тех, что мнут виноград в давильнях. Он краснее, чем ноги голубей, которые живут в храмах и которых кормят священники. Он краснее, чем ноги того, кто возвращается из леса, где он убил льва и видел золотистых тигров⁴⁹.

Произнесенная перед танцем Саломеи речь Ирода, очарованного ею, построена на тех же образах. Синтетический образ встречается в конце:

Все другие внушают мне отвращение. Но ты, ты был красив. Твое тело было подобно колонне из слоновой кости на подножии из серебра. Оно было подобно саду, полному голубей и серебряных лилий⁵⁰.

Использование конкретных сравнений (в каждом из рассматриваемых текстах) в духе «Песни Песней» Соломона несет особый имажинистский оттенок. Как подчеркивали имажинисты, Соломон был для них своего рода первоисточником, несмотря на то, что высоко ценимый имажинистами Василий Розанов характеризовал «Песню песней» скорее как «ароматическую», чем «зрительную» поэзию⁵¹. Краткие и конкретные сравнения Соломона при описании возлюбленной культивировались имажинистами и стали для них господствующим приемом. Шершеневич посвятил свою поэму «Песня-Песней» Соломону, «первому имажинисту»⁵², и следы «соломонового имажинизма», т.е. поэтики кратких и конкретных сравнений, можно видеть в его «Принципах примитивного имажинизма». Мариенгоф рассуждает в «Магдалине» о «соломоновой любви»⁵³. Есенин тоже упоминает связь Соломона с имажинизмом в «Ключах Марии»⁵⁴. Нам нетрудно видеть в этом «протоимажинизме» библейских эротических сравнений очередное свидетельство о парадоксальном антифутуристическом декадентстве в творчестве имажиниста Мариенгофа. Особенно здесь выделяется промежуточная роль парадоксалиста Уайльда, его пьесы «Саломея» и иллюстраций к ней Бёрдсли.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Настоящая статья является второй частью работы, посвященной дендизму в русском имажинизме. Первую часть см. Хуттунен Т. Имажинисты: последние денди республики // История и повествование: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IX* / Под ред. Г. В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006. С. 317–354.
- ² См.: Дёринг-Смирнова И., Смирнов И. Очерки по исторической типологии культуры ... → реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ... Salzburg, 1982. С. 76–77; см. также: Смирнов И. Катахреза // *Russian Literature*. 1986. N 1 (XIX). P. 57–64.
- ³ То же самое касается русского кубофутуризма, отталкивающегося от итальянской школы Ф. Т. Маринетти. Любопытно в этой связи, что будущий имажинист, тогдашний эгофутурист и бывший символист Вадим Шершеневич был очень активен, в 1914 г. он переводил манифесты Маринетти и торжественно встречал его в Москве. Наиболее подробно связь школы Паунда с теоретическими рассуждениями Мариенгофа и Шершеневича рассматривается Н. Нильссоном в кн.: *Nilsson N. The Russian Imaginists*. Stockholm, 1970. P. 15–22.
- ⁴ «Имажинизм родился в Пензе на Казанской улице» (Мариенгоф А. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова / Сост. С. Шумихин. М., 1990. С. 104). См. также: Кобринский А. Голгофа Мариенгофа // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 9; Галушкин А., Поливанов К. Имажинисты: лицом к лицу с НКВД // *Литературное обозрение*. 1996. № 5–6. С. 55, 62.
- ⁵ Венгерова З. Английские футуристы // Стрелец / Под ред. А. Беленсона. Пг., 1915.
- ⁶ «Ивнев и я были очень близко знакомы с футуризмом; Есенин и Кусиков начали свою поэтическую деятельность безымянно. Только ты один родился вместе с имажинизмом» (Шершеневич В. Кому я жму руку // Листы имажиниста. Ярославль, 1998. С. 419). См. также: Савич О. Имажинист // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 273. Ср. дискуссионную ст.: Югурта <Топорков А. К.>. Поэзия и литература // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1923. № 2. С. 17: «Мариенгофа кажется привыкли считать типичным имажинистом <...> творческий метод у Мариенгофа антиимажинистический...»

- ⁷ Как писал о себе и своем дендизме имажинист Мариенгоф, «у этого денди было четыре носовых платка и две рубашки. Правда, обе из французского шелка» (*Мариенгоф А.* Бессмертная трилогия. М., 1998. С. 234).
- ⁸ *Шершеневич В.* 2×2=5. М., 1920. С. 6.
- ⁹ *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1912. Т. 2. Кн. 3. С. 1. Впервые это совпадение было замечено Г. Маквеем: *McVay G.* The Prose of Anatolii Mariengof // From Pushkin to Palisandriia. Essays on the Russian Novel in Honour of Richard Freeborn. Ed. Arnold Mcmillin. New York, 1990. P. 140–167.
- ¹⁰ *Мариенгоф А.* Буян-Остров // Поэты-имажинисты / Сост. Э. М. Шнейдерман. СПб., 1997. С. 10.
- ¹¹ В роли «русского Уайльда» Мариенгофа нет ничего оригинального, до него «русскими уайльдами» были, кроме ежедневного соперника по «уайльдовщине» Есенина, Е. Архиппов, С. Дягилев, А. Добролюбов, И. Северянин и др. Стилизация под английского денди была характерна для богемы начала века, как показывает Т. Павлова в своей ст.: *Павлова Т.* Оскар Уайльд в русской литературе // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 123–124. См. также: *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов. М., 2004. С. 26–49.
- ¹² Эстетизмом Уайльда увлекался тоже Шершеневич, который перефразирует его теорию и в своих доимажинистских работах. О «прекрасном» Мариенгофа см. также: *Марков В.* О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 49. Марков связывает его с декадансом и с Бальмонтом (имеется в виду передовая статья Мариенгофа в первом номере журнала и концепция «прекрасного», откуда, согласно Маркову, «один шаг до “Красоты” Бальмонта»).
- ¹³ Первый номер датируется ноябрем 1922 г. В течение 1922–1924 гг. вышло 4 номера.
- ¹⁴ Вероятнее, однако, очередная перекличка с декадентами, хотя она принципиально не противостоит предложенной трактовке.
- ¹⁵ <Б. п.>. Не передовица // Гостиница для путешествующих в прекрасном. № 1. 1922. С. 2.
- ¹⁶ *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 7. Кн. 1. С. 310.
- ¹⁷ *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1. С. 6.
- ¹⁸ *Глубоковский Б.* Моя вера // Гостиница для путешествующих в прекрасном. 1922. № 1. С. 12.
- ¹⁹ *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея. С. 6.
- ²⁰ Поэты-имажинисты. С. 8–9.

- 21 *Шершеневич В.* 2×2=5. С. 6; ср.: Поэты-имажинисты. С. 9.
- 22 *Шершеневич В.* В хвост и в гриву // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 3. С. 24.
- 23 *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. С. 552.
- 24 <Б. п.>. Почти декларация // Поэты-имажинисты. С. 11.
- 25 Там же.
- 26 *Мариенгоф А., Шершеневич В.* Своевременные размышления // Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4. С. 1.
- 27 *Мариенгоф А.* Корова и оранжерея. С. 7–8.
- 28 В февр. 1928 г. Шершеневич констатировал, что имажинизма нет: «Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школы» (*Шершеневич В.* Существуют ли имажинисты // Листы имажиниста. С. 456).
- 29 *Галушкин А., Поливанов К.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД. С. 59.
- 30 *Полонский В.* Блеф продолжается. С. 161.
- 31 *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 214.
- 32 *Ивнев Р.* Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича. М. 1921. С. 19–21. Раскрыв позу Мариенгофа, Ивнев обратился к «настоящему» Мариенгофу: «Ты великолепен в своей тихости. Ты имеешь свой стиль увядания, мертвенности, отцветания, и не суйся ты, пожалуйста, в “мясники” и “громовержцы”».
- 33 *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. С. 33.
- 34 Книга Юдифи 13: 6–15.
- 35 Евангелие от Марка 6: 14–29; ср.: Евангелие от Матфея 14: 3–11; Евангелие от Луки 9: 7–9.
- 36 Смешение Юдифи/Саломеи в современном искусствознании и литературоведении воспринимается как повторяющийся декадентский мотив. Известны в этом смысле картины Г. Климта первых лет XX века, особенно «Юдифь II» (1901), которая после смерти художника часто истолковывалась как «Саломея».
- 37 Издание, очевидно, известное Мариенгофу: *Уайльд О.* Саломея: драма в одном действии / Пер. с франц. К. Д. Бальмонта и Ек. Андреевой. СПб., 1908. См.: *Есенин С.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 488. Кроме уайльдовского текста и рисунков Бёрдсли к нему, в том Уайльда вошли также статьи об авторе «Саломеи» (К. Бальмонта) и о Бёрдсли (С. Маковского).

- ³⁸ В этой картине голова Иоканаана несется «в ладонях» Саломеи, она целует рот Иоканаана. Обычно же голова Иоканаана представлена на (серебряном) блюде, как и в библейском тексте и как в иллюстрации “The Dancer’s Reward” («Награда танцовщицы», см. Уайльд О. Саломея. С. 99) Бёрдсли, где с головой изображена торжествующая женщина, схватившая за волосы голову пророка. Выражение «в ладонях» трудно связать с головой Олоферна, так как в тексте из Книги Юдифи сказано, что Юдифь «схватила волосы головы его», и так этот мотив и воспроизведен в живописи. Совмещение образов Юдифи и Саломеи широко распространено в истории изобразительного искусства, начиная с XV в.
- ³⁹ См. у Блока: «В тени дворцовой галлерей, / Чуть озаренная луной, / Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой. // Всё спит — дворцы, каналы, люди, / Лишь призрака скользкий шаг, / Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак» (Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 102). См. автобиографическую заметку Мариенгофа: «Моим любимым поэтом в то время (я говорю о современных) был Александр Блок» (*Мариенгоф А. Автобиография // ЦГАЛИ. Ф. 371. Оп. 3. Ед. хр. 133 л.*). См. также: *Кобринский А. Голгофа Мариенгофа. С. 7.* Любовь к Блоку упоминается также в «Бритом человеке» Мариенгофа, как автобиографическая реминисценция, — см.: *Мариенгоф А. Бритый человек. Берлин, 1930. С. 61–64.* О «Саломее» Блока см.: *Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов. С. 109–121.*
- ⁴⁰ Уайльд О. Саломея. С. 42.
- ⁴¹ Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 47.
- ⁴² Уайльд О. Саломея. С. 39.
- ⁴³ Мариенгоф А. Циники. С. 22–23.
- ⁴⁴ О теле Иоканаана Саломея говорит: «Твое тело отвратительно. Оно как тело прокаженного. Оно точно выбеленная стена, по которой прошли ехидны, точно выбеленная стена, где скорпионы устроили своё гнездо. Оно точно выбеленная гробница, которая полна мерзостей» (Уайльд О. Саломея. С. 59).
- ⁴⁵ Мариенгоф А. Циники. С. 127.
- ⁴⁶ Мариенгоф А. Циники. С. 18–19.
- ⁴⁷ Уайльд О. Саломея. С. 39.
- ⁴⁸ Указ. соч. С. 45.
- ⁴⁹ Указ. соч. С. 59–60.
- ⁵⁰ Указ. соч. С. 100–101.

- ⁵¹ См. Розанов В. <Предисловие> // Песнь Песней Соломона / Пер. с древнегреч. и прим. А. Эфроса. СПб., 1909. С. 2.
- ⁵² «Соломону — первому имажинисту, / Одевшему любовь Песней-Песней пестро, / От меня, на паровозе дней машиниста, / Верстовые столбы этих строк <...> Соломону, имажинисту первому / Обмотавшему образами простое люблю <...> Всем песням-песней на виске револьверной точкой / Я — последний имажинист» (Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 199). Шершеневич, видимо, осознанно избегает в «Песне-песней» кратких сравнений, как «устаревших» библейских, зато текст изобилует метафорами, урбанистскими персонификациями, которые несут отдаленный оттенок эротических сравнений Соломона: «Груды твои — купол над цирком»; «Живота площадь с водостоком пупка посередине»; «Два сосца догоретый конец папирос» и т.д. В общем и целом поэма программная, отсюда ее схематичность, упомянутая Нильссоном (Nilsson N. The Russian Imaginists. P. 86), который характеризует ее как «безглагольную», хотя в «Песне песней» торжествует инфинитивное письмо: «Небу глаз в облаках истомы проясниться»; «Твои губы зарею выгореть»; «Кандалами сердца бряцать» и т.д. Следует, однако, отметить, что инфинитивные формы используются здесь в функции субстантивации глагола. См.: Жолковский А. Об инфинитивном письме Шершеневича // Русский имажинизм: история, теория, практика. С. 291–305.
- ⁵³ «Соломоновой разве любовью любить бы хотел? / Разве достойна тебя поэма даже в сто крат / Прекрасней чем “Песня Песней”»? (Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы. С. 40).
- ⁵⁴ «Соломон, глядя в лицо своей красивой Суламифи, прекрасно восклицает, что зубы ее «как стадо остриженных коз, бегущих с гор Галаада» (Есенин С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 205). Ср. в «Песне Песней»: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои — как стадо коз, сходящих с горы Галааской; зубы твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними» (Песнь Песней Соломона 4: 1–2).

ПОЛЬСКАЯ ВЕЛИКАЯ ЭМИГРАЦИЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ И КРИТИКЕ Д. В. ФИЛОСΟΦОВА 1920–1930-х гг.

ПАВЕЛ ЛАВРИНЕЦ

В последних числах октября 1933 г. вышел специальный номер варшавского литературного еженедельника “Wiadomości Literackie”, посвященный советской литературе. Открывала его статья Карла Радека «Культура рождающегося социализма», опубликованная спустя неделю в московских «Известиях» к октябрьской годовщине. В первых абзацах Радек лестными оценками польской литературы заручался благоволением польского читателя и одновременно дискредитировал русскую эмиграцию. «Несколько тысяч представителей мелкой польской шляхты», загнанных поражением восстания на чужбину, создали польскую романтическую литературу, говорилось в статье; независимо от «социального содержания» творчества Мицкевича или Словацкого, не подлежит сомнению, что «блестящая плеяда романтиков подняла польскую литературу на небывалую», «непревзойденную высоту», создала «одну из самых прекрасных страниц мировой литературы».

Сотни тысяч русских капиталистов, помещиков, чиновников, офицеров, писателей, смытых шквалом революции <с родной земли>, — продолжал Радек, — не сумели в продолжение пятнадцати лет дать ни одной повести, ни одной драмы, ни одного сборника стихов, которые потрясли бы до глубины.

Историк, который спустя сто лет будет писать о них, вероятно, вспомнит лишь песенку Вертинского о сумасшедшем шарманщике — вот все, что «эмиграция сумела “спасти” из культуры Пушкина, Гоголя, Толстого». Польская эмиграция смогла создать великую литературу потому, что не прервалась связь между нею и поработенной Польшей. Русская эмигра-

ция, напротив, обречена на бесплодность, так как, по Радеку, ничто, кроме ненависти, не связывает эмиграцию

с жизнью бывшего отечества, ибо в жизни победоносных народных масс Союза ей нет места. Вырванная с корнем из Страны Советов, она не может пустить новые ростки на чужой почве:

с зарубежной жизнью связан лишь слой спекулянтов, но он знает только «культуру коктейлей», большинство же живет в борьбе за кусок хлеба¹.

Статья, в которой утверждалось, будто эмигранты, ненавидя свое новое окружение, ненавидя труд, лишь вздыхают о потерянном рае, вызвала понятное возмущение в среде русских в Польше, особенно в литературных кругах², и повлекла ряд выступлений в печати. В частности, в варшавской газете «Молва» откликнулся Д. В. Философов. Радека он и раньше называл международным аферистом³; в отклике на статью Философов еще раз подчеркнул, что ни к творчеству, ни к русской литературе, как и к России до октябрьского переворота, Радек никакого отношения не имел.

Восстанавливая попорченную истину и развивая выдвинутую ранее идею эмигрантской литературной Академии⁴, Философов приложил к статье список пятидесяти русских эмигрантских писателей с просьбой к читателям его дополнить. Разоблачая «чрезмерные уклонения г. Радека от действительности», Философов среди прочего отметил некорректность причисления к советской литературе Горького («советский» номер “Wiadomości Literackie” отвел статье И. Груздева «Горький и октябрьская революция» богато иллюстрированный фотографиями и рисунками разворот) и Андрея Белого (еженедельник напечатали его автобиографию), создавших себе имя до революции. Представители же советской литературы (поименованы Огнев, Третьяков, Панферов, Афиногенов, Фадеев, Шолохов, Лидин, Леонов, Всеволод Иванов, Инбер, чьи фотографии, автобиографии, статьи, интервью помещены в «советском» номере “Wiadomości Literackie”), по словам Философова, «может быть, и обещают что-нибудь в будущем, но пока что недостойны развязать ремня на обуви представи-

телей «мелкой шляхты» — Мицкевича и Словацкого». Не сравнивая заслуг Мицкевича и Словацкого, Философов тем не менее заметил, что во всемирной литературе они «заняли очень скромное место» и, в отличие от Байрона, Гюго, Шиллера, которые «были переведены на все языки и оказали влияние и на русскую литературу», «за пределы польской литературы не вышли»⁵.

Приведенные выступления демонстрируют актуализацию в русской зарубежной печати и в советско-эмигрантской полемике проблематики польской эмиграции (в чем не было заслуги Радека, лишь воспользовавшегося уже сложившимся сопоставлением эмиграции польской и русской). За ней закрепилось название «Великая эмиграция», характеризующее не только и не столько численность; однако и в количественном отношении (по различным подсчетам, от 8 тысяч в начале до 20 тысяч к 1860-м гг.) она существенно превосходила эмиграции после разгрома царскими войсками барской конфедерации (1778), после российской интервенции в связи с провозглашением Конституции 3 мая (1793), после второго раздела Речи Посполитой (1793) и подавления восстания Тадеуша Костюшко (1794). Великую эмиграцию образовали преимущественно участники восстания 1830–1831 гг. (в польской историографии Ноябрьское восстание), осевшие главным образом во Франции, а также в Англии, Бельгии, Швейцарии, Соединенных Штатах и других странах, и те, кто выехал легально до восстания, но стал эмигрантом, как Мицкевич (1829), или позже, как Норвид (1842). Польская эмиграция включала в себя представителей практически всех сословий и, главное, политической и интеллектуальной элиты. Великая эмиграция продолжила борьбу за восстановление польского государства и, в известных смыслах, обеспечила единство разделенной между тремя державами страны, заложила основы ее возрождения в начале XX в.⁶

Если Польша за полтора столетия своего небытия все-таки была, существовала, и поляки могли гордиться ею, то во многом потому, что у нее были Мицкевич, Словацкий, Красинский, Выспянский, Жеромский и многие другие, —

писал Философов, называя в первую очередь трех крупнейших поэтов эмиграции⁷.

Творчество Мицкевича, Словацкого, Красиньского⁸ привлекло внимание русских символистов в середине первого десятилетия XX в.⁹ Но особенно актуальной тематику Великой эмиграции вместе с польским вопросом сделала в русском общественном сознании, в журналистике и литературе сначала Первая мировая война, — в свете идеи извечного славянского противостояния славян германскому “*Drang nach Osten*”, проектов послевоенного устройства Польши и т.п., — затем русский исход и образование зарубежной России. Ходасевич, прибегая в своих рассуждениях о возможности существования литературы в изгнании, к примеру, польской поэзии, «созданной эмигрантами — Мицкевичем, Словацким и Красинским» (1933)¹⁰, был отнюдь не единственным.

Тема Великой эмиграции предстает одним из аспектов польской тематики, обращение к которой для действующего в польской среде русского критика, публициста, руководителя периодических изданий вполне предсказуемо и закономерно. Кроме того, для русской эмиграции в Польше ближайшим историческим прецедентом, аналогия с которым позволяла осмыслить собственную ситуацию и перспективы ее развития, становилась польская эмиграция XIX в. Осуществлением ее высших целей представляла воссозданная Польша, воочию свидетельствуя о возможности возрождения.

Обосновавшийся в начале 1920 г. в Варшаве Философов был вице-председателем Польско-русского общества культурного сближения, в конце 1934 г. стал инициатором создания русско-польского литературного кружка «Домик в Коломне» и постоянным участником его собраний¹¹, изредка выступал в польской периодической печати. Он участвовал в руководстве и редактировании газет «Свобода» (1920–1921), «За Свободу!» (1921–1932), «Молва» (1932–1934), журнала и газеты «Меч» (1934–1939). Для этих изданий Философов писал статьи и заметки, значительная доля которых касалась русско-польских отношений и польской общественно-политической жизни, статьи о современной польской литературе и ее исто-

рии, рецензии на произведения польских писателей, отзывы на постановки польских театров и на переводы русской поэзии на польский язык. Перу Философова принадлежат также обзоры под рубрикой «Польская печать» в газете «За Свободу!», обычно подписанные инициалами, с преимущественным вниманием к отражению в польской периодике русской проблематики (Россия, русская эмиграция, русско-польские отношения).

Задачи газеты «За Свободу!», как их формулировал Философов, были и его собственными задачами. В 1931 г. он писал:

За 11 (одиннадцать!) лет своего существования наша газета неуклонно преследовала две цели: 1) Борьба с коммунизмом и большевизмом 2) Подготовка грядущего польско-русского сближения.

Практически той же программы придерживались газеты «Молва» и «Меч». Будущие «прияженные взаимоотношения между Польшей и Россией»¹², с точки зрения Философова, необходимы тем более, что от них зависели судьбы не только двух наций, но Европы и человечества. Подчеркивая необходимость русско-польского сближения, Философов справедливо относил русско-польские отношения к одной из «самых болезненных страниц истории Восточной Европы», и считал, что в «интересах обеих наций лежит забота об оздоровлении этих отношений». Однако оздоровление «во многом затрудняется отсутствием настоящей России, с которой можно было бы серьезно разговаривать»¹³; роль участника диалога с Польшей приходилось принимать на себя русской эмиграции, т.е. самому Философову.

Важным условием сближения Философов полагал устранение фобий, стереотипов и предубеждений (поэтому он, в частности, приветствовал выдвинутую Людвигом Зелинским идею нейтрального русско-польского клуба для искреннего и непринужденного обмена мнениями¹⁴). При необходимости Философов выступал с резкой критикой проявлений русофобии, шовинизма и самохвальства в польской среде, считая своей обязанностью как друга Польши указывать ей на ее недуги. Это вызывало негативную реакцию. Например, в одной из статей Философов заметил, что ставить знак равенства «между

польской культурой и европейской культурой — по меньшей мере нескромно»; в ответ он получил обвинения в злоупотреблении гостеприимством, оказанным ему, и был назван врагом Польши¹⁵. Резкость, с которой Философов критиковал ошибки и неточности в первом томе монографии о Мицкевиче историка польской литературы Юлиуша Клейнера (Львов, 1933), повлекла полемику, в которую выступлениями по меньшей мере в трех влиятельных изданиях включились польские литературоведы, писатели и критики¹⁶. Мария Домбровская поддерживала с Философовым знакомство с 1927 г., высоко ценила его и общение с ним¹⁷, однако в дневниковых записях отметила «манию преследования на предмет отношения Польши к России»; по ее словам, в поучениях Философова, каким должно быть отношение Польши к России, было «что-то провокационное, даже для столь объективно, философично смотрящего на вещи этого мира существа», как характеризовала себя польская писательница¹⁸.

Поучения Философова диктовались его убеждением:

В польской крови до сих пор еще пребывает микроб недавней неволи, автоматическая, привычная ненависть к царскому режиму, что в значительной степени ослепляет поляков, искажает их активность, отражается на их психике¹⁹.

Он отводил в статье «Просьба к читателям» Мицкевичу и Словацкому «очень скромное место» в мировой литературе или оспаривал приравнение польской культуры к европейской, считая преувеличенными польские представления о значении польской культуры и ее достижениях. В этом он видел последствия «длительного отравления», которому «не по своей воле подвергался в течение полутора столетий польский народ и его душа». По словам Философова, «только став эмигрантом, прожив двенадцать лет среди поляков и настолько овладев польским языком, чтобы читать по-польски», он понял «не разумом, а ощутил кожей, насколько искалечена была польская душа, сколько накопилось в ней ядов за полтора века неволи»:

За недостатком подлинных материалов, творилась легенда. Биография Мицкевича превратилась в своеобразное «житие св. Ада-

ма». Такая легенда, силою вещей, творилась во всех областях польской истории, польской литературы, ибо главной задачей угнетенного народа — было сохранение своего лица, поддержание в широких кругах веры в освобождение, поддержка энергии, и культ героев. Чтобы выдержать давление стольких «атмосфер», надо было во что бы то ни стало поддерживать силу сопротивления. Поддерживать ее хотя бы ценою исторической и художественной правды...

Возрожденная Польша оказалась перед необходимостью «заново пересматривать свою историю, заново переоценивать свою литературу», «лечить отравленную польскую душу, выпрямлять ее». Началом освобождения «от ядов неволи» Философов считал, помимо работ польского пушкиниста Вацлава Ледницкого и переводов «Евгения Онегина» Лео Бельмонта и «Медного всадника» Юлиана Тувима, развернувшееся в польской критике низведение литературных кумиров с пьедесталов, застрельщиком которого выступил Тадеуш Бой-Желеньский, «один из самых талантливых современных критиков и публицистов, не только в Польше, но и в Европе»:

Он подошел к Мицкевичу, как к живому человеку, которому ничто человеческое не чуждо. По его мнению, из Мицкевича, так же как из многих других великих польских людей, сделали бронзовый кумир, условный и мертвый. Благодаря этому Мицкевич как бы ушел из жизни современного поляка, стал для него чуждым и далеким²⁰.

С другой стороны, развенчание великих личностей в разоблачающих биографических исследованиях и приземляющих беллетризованных биографиях «для доставления читателю занимательного чтения» для Философова было неприемлемо. С. Л. Войцеховский считал, что

поляки были вполне правы, когда возводили Мицкевича на пьедестал, творили легенду его жизни, превращали его в народного героя и тем самым придавали его жизнеописанию действительную силу и воспитательное значение. Когда Бой-Желеньский сводит Мицкевича с пьедестала, снимает с него тогу, «отбронзовывает» его, он лишает легенду о Мицкевиче этой весьма ценной прагматической силы.

Философов же полагал, что исследование подробностей биографии великого человека оправданно, если в ней видят «некое поучение и назидание»: чем ближе знакомство «с тем человеческим материалом, из которого создался великий человек, тем очевиднее его достижения, тем поучительнее его жизненный путь». Поэтому «создание дешевой легенды столь же вредно, как и дешевое развенчивание великих людей»²¹.

Если польское общество нуждалось, по мнению Философова, в «дезинтоксикации», то русской эмиграции было необходимо вспомнить «безумие, которым отличались поляки», усвоить опыт польской Великой эмиграции. Актуальность его для русской эмиграции он неоднократно подчеркивал. Например, в статье к 25-летию юбилею литературной деятельности М. П. Арцыбашева Философов сожалел о том, что русские Мицкевича мало знают из-за многолетнего запрета — и по-прежнему он им мало знаком:

<...> просто непонятно, как это теперь, когда в эмиграции издаются толстенные, никому не нужные книги, никто не займется Мицкевичем. Его светлый, и притом славянский образ, мог бы выпрямить не одну надломленную эмигрантскую душу²².

«Психологическая обстановка, в которой жили и мучились эмигранты польские», заметил Философов в связи с публикацией материалов о Норвиде, «страшно напоминает те условия, в которых живет эмиграция русская»²³. Стихотворение Норвида «Паломник» для русской эмиграции «получило свой особый смысл», потому что оно дает «великое утешение», указывая, как перейти из изгоев в «сословие сословий», преодолеть ничтожество, заслужить почетное звание эмигранта²⁴. Одна из статей Мицкевича, «почти забытая современными поляками, звучит для нас, эмигрантов-активистов, будто она была написана вчера, а не ровно сто лет тому назад...»²⁵. Свой интерес к истории и творчеству польской эмиграции Философов тем и объяснял, что в ней столько «для нас, эмигрантов русских, поучительного и, скажу прямо, утешительного»²⁶.

Красинский, увлеченный семичасовой беседой с Замойским (которого сам же характеризовал как наполовину героя,

на четверть интригана и на четверть мономана), его стремлениями, и Мицкевич, вместе с Красинским добывавшийся аудиенции у папы римского, писал Философов, «с точки зрения здравого смысла предавались полному безумию». Возможно, тайный смысл в истории состоит в том, что настал час полякам об этом забыть, а русским — вспомнить и продолжить «то безумие, которым отличались поляки до возрождения Польши»²⁷. Русским эмигрантам не хватало «эмиграционного романтизма» и «безмерности чувств», примеры которых Философов находил в Великой эмиграции и борьба с которыми в русской эмиграции, по его словам, считалась «верхом политической мудрости»²⁸. Такая безмерность свойственна лишь сильным характерам, а сила характера у Философова оказывалась конститутивным свойством настоящих эмигрантов, противопоставленных беженцам и «полуэмигрантам». Философов обнаружил созвучие своей апологии сильного характера с мыслями Циприана Норвида, в очередной раз подчеркнув, что «история польской эмиграции крайне для нас поучительна» и русским эмигрантам «следовало бы заняться ее внимательным изучением». В название статьи по поводу публикации неизданных материалов к биографии польского поэта эмигранта «Границы народов, лишенных границ» он вынес цитату из писем Норвида: «Границами народов, лишенных границ, — служат характеры людей...». В этой сентенции Философов усмотрел формулу внутреннего смысла эмиграции:

Для эмиграции русской важны не миллионы беженцев, а сотни **характеров**. Они куют будущую Россию, они создают ее дух. Если в эмиграции сгинут **характеры**, уважение к ним, то бесполезен, или даже преступен был исход миллиона русских людей из России.

Если исчезнут выдающиеся личности, сильные характеры, то эмиграции останется один выход: «скорее забыть о родине, ассимилироваться с населением той страны, в которую попал “сиро-халдейский беженец”», «по мере сил работать на пользу новой родины, предав свою, исконную», чтобы и «в подъя-

ремной России» перестали «обольщать себя верой в эмигрантскую помощь»²⁹.

Выступая за очистку эмиграции от нерешительных и бездеятельных «полуэмигрантов», Философов рисовал образ русского эмигранта, достойного этого «святого звания». Настоящий эмигрант, являя собой волевою, самостоятельную, творческую личность, не должен считаться с мнением авторитетов или окружения, применяться к обстоятельствам, соизмерять свои замыслы с шансами на успех; наоборот, неприятие современников и неудача выдвигались Философовым в критерии высокого качества личности и его действий. Примерами были безрассудные предприятия польских эмигрантов 1833 г. и Мицкевич, выступавший в их защиту и сам не отличавшейся расчетливым благоразумием; его, по словам Философова, на современном эмигрантском жаргоне следовало бы назвать «непредрешенцем», «непримиримым» и «активистом». Невзирая на критику и правого, и левого лагерей эмиграции, Мицкевич продолжал свою бескомпромиссную деятельность изданием журнала *“Pielgrzym Polski”* («Польский паломник»). Пересказом, с выписками в собственном переводе, статьи Мицкевича «О людях рассудительных и безумных» из этого журнала Философов подкрепил свою аргументацию, а сам неуспех «Польского паломника» назвал утешением

для тех эмигрантов, повременные издания которых не имеют успеха вовсе не потому, что они плохи, а потому, что они недостаточно рассудительны³⁰.

Принципы активизма Философов распространял и на различные области творчества. Необычный талант в литературе принимается «так же недоброжелательно, как встретили сто лет тому назад “рассудительные” поляки выступления полковника Оборского или Заливского с Завишей и Воловичем», что особенно опасно для литературы в изгнании³¹. В стихах Норвида или Рембо нет никаких «секретов», писал Философов в статье «Великие люди и мы», однако творческая «тайна» этих поэтов «была недоступна и непознаваема почти для всех их современников»³². Норвид, «польский мудрец и поэт», и пятьдесят

лет спустя после смерти не стал «столь же популярным, как Милюков или Вельмин в русской эмиграции»³³.

Эмигрантскому писателю Философов предъявлял требования, воспроизводящие романтический образ одинокого, отрешенного от повседневности вождя народа, руководителя и выразителя его души. Особая, «почти непосильная» миссия русского писателя в изгнании должна выводить его за рамки сугубо профессиональной деятельности, заставляя его заниматься, по словам Философова, не своим делом, «занять место древних пророков» и быть Иеремией. Примером такого «эмиграционного пророка» для Философова был Мицкевич³⁴. С годами Мицкевич «становился все больше и больше бездомным», потому что «единственная обитель, которая могла его удовлетворить — была возрожденная Польша». На 56-м году жизни, когда он

должен был окончательно успокоиться, отойти от политической суеты, и тихо, с достоинством доживать свой век, писать свои мемуары, как полагается всем замечательным людям, оставшимся не у дел,

Мицкевич отправился в Турцию для организации польских легионов и примирения конфликтующих польских партий. Подобной безмерной самоотверженности, в свое время неприемлемой для «польских Милюковых», Философов в руководителях русской эмиграции не находил:

Можете ли вы себе представить, чтобы Бунин, Мережковский или Бердяев, добравшись до тихой, но сколь почетной пристани, все бы бросили и покинули Париж, чтобы ехать куда-нибудь в Харбин и там формировать русские отряды, примирять демократов-активистов с монархистами и, вдобавок, образовывать особый еврейский легион?³⁵

Настоящий писатель, по Философovu, — «существо несколько особенное», «немного пророк, немного вещей, немного учитель, даже, когда он этого не желает», и в эмиграции таких писателей «пять, шесть, семь, — никак не больше»³⁶. К ним Философов относил Мережковского, названного в одной из статей единственным «вещим» писателем в эмиграции³⁷; само

слово *вещий* в употреблении Философова очевидно зависело от польского *wieszcz*. В словарном значении «пророк, великий поэт» оно обычно применялось для обозначения Мицкевича или его вместе с Словацким и Красиньским (ср.: «польские “вещие”, в особенности Мицкевич и Словацкий»³⁸; «по отношению к своим трем “вещим” романтикам польские ученые»³⁹). Мережковский сопоставлялся прямо с Мицкевичем:

Своей гениальной интуицией пророка, он <Мицкевич. — П. Л> предчувствовал, что без «братства» (в Боге) — свобода и равенство не совместимы. «Трезвые» люди сопричислили провидца к числу «фантастов» и политических романтиков, но история оправдала Мицкевича, так же как оправдала она Мережковского, который в 1904 году, еще в преддверии первой русской революции, занимал позицию, подобную позиции Мицкевича. Об этом свидетельствует его поразительная книга «Грядущий хам»⁴⁰.

Цитаты на польском языке из стихов Мицкевича и Норвида Философов использовал в эпитафиях и включал в статьи на различные темы, в том числе и не связанные непосредственно с Польшей или литературой, — например, о легковверных фанатиках точного опытного знания⁴¹ или о стойкости и бескомпромиссности старообрядцев как примере для эмигрантов⁴². Он внимательно следил за новыми изданиями сочинений польских поэтов, за исследованиями их жизни и творчества. Выход первых томов (V, XI, XVI) полного критического собрания сочинений Мицкевича, так называемого сеймового (выходило по принятому в декабре 1920 г. решению Сейма; полностью не было осуществлено из-за войны), Философов оценил как литературное событие большой важности. Однако его критике подверглись тома XI и XVI, подготовленные Станиславом Пигонем: Философов оспорил правомерность включения в собрание сочинений пересказов и записей речей и бесед, тем более, что сам составитель отмечал недостоверность некоторых из них и неудовлетворительность справочного аппарата: действительно необходимые справки отсутствуют, но даются сведения, почерпнутые из «Маленького Ларусса», например, о том, в каком году умер Рафаэль⁴³.

Мотивы, побуждавшие Философова обратиться к Мицкевичу, наиболее развернуто изложены в большой статье о последних месяцах жизни поэта «Мицкевич в Турции» в четырех воскресных номерах «Молвы» за август–сентябрь 1932 г. Она основана на новых материалах, статьях и книгах польских критиков и исследователей Бой-Желеньского, Романа Брандштетера, Станислава Шпотанского, Мариана Здзеховского, Юзефа Калленбаха, Марии Чапской и других. В связи с полемикой, развернувшейся в польской печати вокруг гипотезы о том, что Мицкевич был отравлен, Философов писал:

<...> несмотря на весь мой личный интерес к поразительному облику Мицкевича, к его мыслям, чувствам, действиям и страданиям — я слишком мало знаком с громадной литературой о Мицкевиче, чтобы иметь свое собственное суждение по спорным вопросам его биографии.

Свою задачу он видел в том, чтобы привлечь внимание русских читателей «к замечательной личности Мицкевича, которая во многом может служить нам примером»:

Мне кажется, что сейчас русский эмигрант более чем кто-либо другой может найти созвучие с Мицкевичем. Кожно, всем естеством своим, понять его мечтания, его страдания и преклониться перед ним, как перед человеком и патриотом.

Напомнив о том, что, пребывая в Польше «почти с самого начала ее возрождения», он «по мере своих воистину ничтожных сил» работал «на польско-русское сближение, на польско-русское взаимопонимание», Философов подчеркнул, что преодолеть взаимное отталкивание, взаимное непонимание вряд ли возможно при невнимательном отношении «к великим достижениям литературы польской» и без знания истории польского народа и его борьбы за независимость. Наконец, «общение с Мицкевичем, изучение его богатой и своеобразной жизни» становится «задачей в высшей степени своевременной» в эпоху, «когда личность находится не в авантаже, когда она безжалостно приносится в жертву коллективу»⁴⁴.

Свои обращения к теме Великой эмиграции Философов увязывал с задачами русско-польского сближения. Однако

рассмотренные статьи, отвечая этим задачам, вместе с тем не укладывались в рамки популяризации; они служили не только ознакомлению читателей газет «За Свободу!», «Молва», «Меч» с польской литературой и ее историей, — или разоблачению застарелых русофобских мифов. Опыт польской эмиграции, зафиксированный в литературно-художественном и эпистолярном наследии и отраженный в историко-литературных и историографических трудах польских исследователей, Философов использовал в создании своеобразной программы русской эмиграции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Radek K. Kultura rodzącego się socjalizmu // Wiadomości Literackie. 1933. 29 października. Nr 47 (518). Цит. по: Радек К. Культура рождающегося социализма // Известия. 1933. 7 нояб. № 273 (5204). Приведенные фрагменты в переводе с польского языка см.: Философов Д. В. Просьба к читателям // Молва. 1933. 5 нояб. № 245 (477).
- ² См.: Skrunda W. Zamyśl poematu Lwa Gomolickiego *Warszawa w świetle inwektyw Karola Radka i nauk mnicha Ewagriusza* // Studia Rossica XII. Warszawa, 2003. S. 216–219.
- ³ Д. Ф. О «врагах» Польши // За Свободу! 1925. 3 марта. № 60 (1464).
- ⁴ Философов Д. В. Академия Литературы // Молва. 1933. 29 окт. № 249 (472). См. подробнее: Obląkowska-Galanciak I. Из истории русской эмиграции межвоенного периода. Проект Литературной Академии // Studia Rossica V. Warszawa, 1997. S. 131–136.
- ⁵ Философов Д. В. Просьба к читателям.
- ⁶ Всесторонняя характеристика «Великой эмиграции» дана в монографии польского историка: Kalembka S. Wielka Emigracja. Polskie wychodźstwo polityczne w latach 1831–1862. Warszawa, 1971.
- ⁷ Философов Д. «Метод Рококо» // За свободу! 1923. 12 окт. № 232 (981).
- ⁸ В цитатах сохраняется написание фамилии польского поэта без мягкого знака.
- ⁹ См.: Бэлза С. И. «Польская тема» и переводы с польского в русской поэзии конца XIX — начала XX в. // Польско-русские литературные связи. Москва, 1970. С. 356–357, 362–364.

- ¹⁰ Цит. по: *Ходасевич В.* Колеблемый треножник: Избранное / Сост. и подг. текста В. Г. Перельмутера, коммент. Е. М. Бенья, под общей ред. Н. А. Богомолова. М., 1991. С. 461. Доклад Ходасевича, напечатанный в парижском «Возрождении», был перепечатан с небольшими сокращениями варшавской «Молвой», см.: *Ходасевич В. Ф.* Литература в изгнании // Молва. 1933. 7 мая. № 104 (327); 14 мая. № 110 (332).
- ¹¹ *Obląkowska-Galanciak I.* W duchu Puszkina. Dyskusyjny klub literacki "Domek w Kolonnie" (Warszawa 1934–1936) // Acta Polono-Ruthenica III. WSP Olsztyn, 1998. S. 283–292.
- ¹² *Философов Д. В.* Выступление Владыки Митрополита // За Свободу! 1931. 14 мая. № 127 (3461).
- ¹³ *Философов Д.* «ПАТ» // За Свободу! 1925. 22 янв. № 20 (1424).
- ¹⁴ *Философов Д.* На реальную почву // За Свободу! 1925. 24 марта. № 81 (1485).
- ¹⁵ *Философов Д.* Типичное письмо // За Свободу! 1925. 13 янв. № 11 (1415).
- ¹⁶ См. подробнее: *Sielicki F.* Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego (Acta Universitatis Wratislaviensis No 1716). S. 238–239.
- ¹⁷ См. подробнее: *Obląkowska-Galanciak I.* Dymitr Filosofov i Maria Dąbrowska. Z historii polsko-rosyjskich kontaktów kulturalnych w dwudziestoleciu międzywojennym // Acta Polono-Ruthenica IV. WSP Olsztyn, 1999. S. 341–348.
- ¹⁸ *Dąbrowska M.* Dzienniki 1933–1945. T. 2 / Wybór, wstęp i przepisy T. Drewnowski. Warszawa, 1988. S. 135. Пер. автора ст.
- ¹⁹ *Философов Д.* Инсинуации Милюкова // Молва. 1932. 20 сент. № 138.
- ²⁰ *Философов Д. В.* Дезинтоксикация // Молва. 1932. 24 апр. № 17.
- ²¹ *Философов Д.* Биография великих людей (По поводу доклада Рафаэла Блюта) // Молва. 1932. 23 окт. № 167. В др. ст. повторялась мысль о том, что Мицкевич «воздвиг себе нерукотворный памятник» и «не нуждается в том, чтобы вокруг него непременно создавать легенды», но и неправильно «во что бы то ни стало развенчивать его», чтобы «доказать, что он был такой же человек, как все мы грешные» (*Философов Д. В.* Профессор Юлий Клейнер и «Дорога в Россию». Juliusz Kleiner. "Mickiewicz". T. I. Lwów. 1934 // Молва. 1934. 25 янв. № 20 (540)).
- ²² *Философов Д.* Арцыбашеву // За Свободу! 1925. 25 апр. № 108 (1512).

- ²³ *Философов Д. В.* Эмигрантская премудрость // За Свободу! 1931. 29 апр. № 113 (3447).
- ²⁴ *Философов Д.* Паломник // Молва. 1933. 18 июня. № 137 (360).
- ²⁵ *Философов Д. В.* От чего зависит возрождение эмиграции? Доклад, прочитанный 18 марта 1934 г. на собрании «Литературного Содружества» // Меч. 1934. 27 мая. № 3/4. С. 11.
- ²⁶ *Философов Д.* Мицкевич в Турции. Два последние месяца жизни и смерть // Молва. 1932. 21 авг. № 113.
- ²⁷ *Философов Д. В.* «Не позволяю!» // Молва. 1933. 17 сент. № 213 (436).
- ²⁸ *Философов Д. В.* Эмигрантская премудрость.
- ²⁹ *Философов Д. В.* Границы народов, лишенных границ // За Свободу! 1931. 16 апр. № 100 (3434).
- ³⁰ *Философов Д. В.* От чего зависит возрождение эмиграции? Доклад, прочитанный 18 марта 1934 г. на собрании «Литературного Содружества» // Меч. 1934. 27 мая. № 3/4. С. 10–11.
- ³¹ *Философов Д. В.* От чего зависит возрождение эмиграции? Доклад, прочитанный 18 марта 1934 г. на собрании «Литературного Содружества» (Окончание) // Меч. 1934. 3 июня. № 5. С. 5.
- ³² *Философов Д.* Великие люди и мы // Меч. 1935. 14 июля. № 27 (60).
- ³³ *Философов Д. В.* «Брат Дмитрий, помолчим» // Молва. 1934. 28 янв. № 23 (543).
- ³⁴ *Философов Д.* Арцыбашеву.
- ³⁵ *Философов Д.* Мицкевич в Турции. Два последние месяца жизни и смерть.
- ³⁶ *Философов Д.* Арцыбашеву.
- ³⁷ *Философов Д.* Разбитый «Эрос» // Молва. 1932. 8 мая. № 28.
- ³⁸ *Философов Д. В.* «Не позволяю!».
- ³⁹ *Философов Д. В.* Профессор Юлий Клейнер и «Дорога в Россию» (Juliusz Kleiner. "Mickiewicz". Т. I. Lwów. 1934) // Молва. 1934. 14 янв. № 11 (531).
- ⁴⁰ *Философов Д. В.* Мицкевич в Турции. «Еврейский легион» // Молва. 1932. 28 авг. № 119.
- ⁴¹ *Философов Д.* Физика и метафизика // Молва. 1932. 17 июля. № 84.
- ⁴² *Философов Д. В.* Боярыня Морозова // Молва. 1933. 15 июля. № 160 (383).
- ⁴³ *Философов Д. В.* Мицкевич в новой одежде // Молва. 1933. 10 сент. № 207 (430).
- ⁴⁴ *Философов Д. В.* Мицкевич в Турции. Смерть (26 ноября 1855 г.) // Молва. 1932. 4 сент. № 125.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В «СТИХАХ О ЦАРЕ ИВАНЕ» ДАВИДА САМОЙЛОВА

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

«Стихи о царе Иване» ставят перед исследователем (и издателем) ряд весьма сложных проблем. В истории цикла, проследженной В. И. Тумаркиным в текстологических комментариях к научному изданию стихотворений Самойлова¹, выделяется несколько этапов.

В июле 1947 г. Самойлов пишет стихотворение «Во тьме». В 1949 г. включает его в машинописный сборник под названием «Царь Иван»; в содержании предполагаемой книги «Сквозь память» (конец 1956) оно называется «Во мгле»; в машинописи 1960-х гг. — «В тумане». Поскольку в тетради 1947 г. текст снабжен подзаголовком «Из стихов о царе Иване», очевидно, что Самойлов уже тогда задумал цикл. В октябре того же года было написано «Письмо Курбского» (позднее — «Томление Курбского»); стихотворение «Иван и холоп» датировано автором 1947–50 гг., однако вторая дата проставлена задним числом и вызывает некоторые сомнения. Архивные материалы не позволяют точно датировать «Смерть Ивана» (1950–1952?), существенно, что Самойлов неоднократно заявлял: стихи были написаны до смерти Сталина (5 марта 1953).

В первой книге поэта «Ближние страны» (М., 1958) увидели свет «Иван и холоп» и «Смерть Ивана» (с цензурной правкой), предваренные недавно написанным (февр. 1957) стихотворением «Мечта о море».

Мы не знаем, стремился ли (и тем более — сколь целенаправленно) Самойлов опубликовать «В тумане» (аргументом в защиту этой гипотезы является перепечатка текста в сер. 1960-х гг.), но попытки обнародовать «Томление Курбского», по утверждению поэта в беседе с В. И. Тумаркиным (1979),

предпринимались неоднократно и безуспешно². Стихотворение удалось напечатать лишь в сборнике «Голоса за холмами» (Таллин, 1985), под объединяющим его с «Самозванцем» и «Убиением углицким» заголовком «Из стихов о царе Иване», отсылающим к давно известным стихам о Грозном. В первом томе «Избранных произведений» (М., 1990) Самойлов «новый цикл» сократил, переведя «Убиение углицкое» в балладный раздел следующей за «Голосами...» книги «Горсть».

Примерно в эту же пору, готовя сборник «Снегопад» (М., 1990; вышел посмертно), поэт представил «Мечту о море», «Томление Курбского», «Ивана и холопа» и «Смерть Ивана» под общим заголовком «Стихи о царе Иване», что было справедливо сочтено В. И. Тумаркиным последней авторской волей. В таком составе цикл опубликован в томе «Новой Библиотеки поэта». (Здесь же, в разделе «Стихи, автором не публиковавшиеся», впервые напечатано стих. «В тумане»). Принимая обоснованность этого решения, следует отметить его вынужденно компромиссный характер. Хотя «четырёхчастный» цикл составлен только из старых стихов, отражает он историко-поэтическое мироощущение позднего Самойлова, отнюдь не тождественное его взглядам и художественным решениям как послевоенных, так «оттепельных» лет (периоды, когда цикл соответственно формировался и перестраивался). По сути, мы располагаем четырьмя *разными* редакциями «Стихов о царе Иване».

В «триптихе» 1947 г. (и примыкающей к нему «Смерти Ивана») речь идет как о Грозном, так и о Сталине. Такой тип художественного высказывания об Иване IV не был изобретением молодого поэта — напротив, в искусстве 1940-х гг. он был общепринятым. Исподволь вводившаяся в официальную историографию во второй половине 1930-х и ставшая важным компонентом государственной идеологии во время войны и в первое послевоенное семилетие, апологетизация Грозного служила историческому обоснованию и оправданию политики Сталина, а равно и культу вождя. Грозный предстал «великим предшественником» Сталина, многолетняя злосчастная Ливонская война — прологом современного (успешного) про-

тивостояния СССР и Запада (Иван действовал на балтийском направлении верно, но не сумел добиться того, что удалось сперва Петру I, а потом — Сталину)³, а искоренение «бояр-изменников» (обычно оказывающихся не только своекорыстными защитниками «старины», но и пособниками внешнего врага) — прообразом сегодняшней перманентной борьбы с «врагами народа». Жестокость политики Грозного не вуалировалась, но трактовалась как историческая необходимость⁴. Равным образом не отрицались и страдания простого народа (обусловленные, в первую очередь, действиями враждебных внешних сил и боярскими изменами), готового, однако, претерпеть все беды и обиды, верящего в правоту царя и верно ему (и государству) служащего.

Обращаясь к эпохе Ивана IV, советский автор мог предлагать аудитории аллюзии достаточно общего плана (укрепление государства, борьба с внешними и внутренними врагами, разоблачение заговоров, единство царя и народа). В таком случае Грозный рисовался почти идеальным государем («почти», ибо все же оставался «царем»), что соответствовало сложившемуся канону литературных и кинематографических изображений Сталина (как «исторического» — времен революции и гражданской войны, так и «сегодняшнего»). Наиболее последовательно это решение воплощено в романной трилогии В. И. Костылева «Иван Грозный» (Сталинская премия II степ. за 1948 г.). Однако мог избираться и иной путь: личность Грозного и конкретные сюжеты его царствования давали материал для более осязаемых и впечатляющих аналогий, позволяли «приблизиться» к таинственной фигуре сегодняшнего властителя. В фильме С. М. Эйзенштейна, драматической дилогии Толстого, «Ливонской войне» Сельвинского Иван изображается героем трагическим. Наделенный огромной властью, царь предельно одинок. Страна его окружена врагами и имеет только «ситуационных» союзников. Былые сотрудники от царя отступают и скатываются к прямой измене (тут первая роль всегда отводится Курбскому, но у Толстого энергично изобличаются и Сильвестр, и Воротынский, и Челяднин). Опираясь Иван должен на «новых людей», одни из которых

тоже становятся изменниками (Вяземский в «Трудных годах»), другие — преследуют собственные цели и искажают «правду» государя⁵, третьи — преданны, но недалеки (или излишне свирепы⁶). Царю приходится пользоваться услугами провокаторов, которые не лучше разоблачаемых заговорщиков (Шуйский в «Трудных годах»). Решение о всякой новой казни дается государю трудно. Он скорбит то о необходимости проливать кровь (в «Орле и орлице» царь говорит Василию Грязному, предлагающему «чесануть» боярскую Москву: «Достаточно у меня темных ночей и собачьего воя к совести моей. Не для кровопийства утверждаем царство наше в муках»), то о прежней «мягкости». В той же пьесе, после смерти отравленной боярами царицы Марьи Темрюковны, Грозный восклицает:

Ах, зачем же я щадил вас <...> Убогий... Сонливый... Нерадивый <...> Умер я, господи... И восстал слуга твой нелукавый, несущая тяжесть непомерную царства... Исполни меня ярости холодной... Не отмщенья хочу... Но да не дрогнет моя рука, поражая врагов пресветлого царства русского...⁷

Иван аскетичен (торжественные церемонии потребны для государственного престижа, а ночные буйные пиршества — для решения важных вопросов, помимо бояр). Он лишен личного счастья. В фильме Эйзенштейна бояре губят царицу Анастасию; в «Орле и орлице» — Марью Темрюковну. В «Трудных годах» царю не дано соединиться с полюбившейся ему княгиней Анной Вяземской, женой опричника, который станет изменником. В «Ливонской войне» он жертвует любовью — взаимной! — к двоюродной племяннице Марии, дочери князя Владимира Старицкого, которую вынужден из государственных соображений отдать в жены принцу Магнусу (казнь ставшего изменником Старицкого с этим сюжетом не связана и любви разлученных судьбой царя и Марии не колеблет). Единственная истинная опора царя — простые люди (мужики, ремесленники, купцы)⁸.

Каждый из этих мотивов мог получать современное прочтение (противопоставленность СССР всему миру⁹; превра-

шение недавних лидеров партии и государства во «врагов народа»; злоупотребления и измены тех, кому Сталин доверил борьбу с врагами; терпеливость вождя, не раз прощавшего уже разоблаченных «оппозиционеров»; плетущий за границей международные интриги Троцкий как новое воплощение Курбского; истовая любовь простого — трудно живущего — народа к вождю; его личное одиночество после загадочной смерти Н. С. Аллилуевой¹⁰; прославленный аскетизм Сталина, его «ночной» образ жизни и слухи о ночных же застольях «ближнего круга»), а, сложившись в систему, они подводили к выводу «Сталин — Грозный сегодня». Так открывалась возможность «интимизации» и «психологизации» образа вождя, позволявшая авторам, во-первых, заявить о своей «зрячей» любви к Сталину (о понимании его тяжелой доли), а во-вторых, намекнуть аудитории на «сложность» происходящих в стране процессов и свою приобщенность к кремлевским тайнам. Этот путь был весьма рискованным, весомые доказательства чему получили и Толстой¹¹, и Эйзенштейн, вторая серия картины которого была разгромлена в постановлении ЦК ВКП(б) о киноискусстве (сентябрь 1946) и запрещена. По нему и двинулся Самойлов.

Молодой поэт был убежденным государственнымником еще до войны, а утвердившаяся во второй половине 1930-х идеологическая установка на соединение «интернациональных идей с еще недавно отвергаемой идеей национальной», предполагающая возможность «обратиться к историческому прошлому России вне обличительной цели»¹² была ему (как и его друзьям-поэтам, исповедующим так называемый «откровенный марксизм»), глубинно близка. Характерно, что из всех довоенных стихотворений в первый сборник Самойлов включил лишь «Софью Палеолог», утверждающую Московскую Русь преемницей Византии («Полуулыбкой губ бескровных / Она встречала Третий Рим» — 60)¹³. Настроения эти после войны остались в силе. 9 января 1946 Самойлов пишет в дневнике: «Мы — поколение 40-х годов России — призваны быть светом в темном царстве послевоенной Европы». Эта убежденность в высоком назначении своей страны и своего поколения,

которому только что удалось добиться победы в страшной войне, помогает понять, почему погромное постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» породило у Самойлова и его друзей (С. С. Наровчатова и Б. А. Слуцкого) большие надежды. Приверженцы «откровенного марксизма» трактуют партийный документ «с точностью до наоборот», свидетельством чему еще одна дневниковая запись (28 авг. 1946), сделанная под впечатлением «интереснейшего разговора» с Наровчатовым:

Судя по ряду признаков, постановление ЦК о ленинградцах есть часть программы обширного идеологического поворота <...> Период соглашения с «демократиями» неминуемо должен кончиться <...> Европа стала провинцией. Дело, в конечном счете, решается англосаксами. У этих последних страшно воинственный дух в литературе против нас как единственного государства с «тоталитарным» режимом, как они говорят. Отсюда резкое размежевание — подготовка следующей войны. Можно ожидать восстановления коминтерновских лозунгов, так дорогих нам <...> Руссопьятские позиции неминуемо должны замениться прежними.

Даже полтора года спустя (запись в дневнике от 5 марта 1948), когда шовинистическая суть «идеологического поворота» выявилась вполне отчетливо, уже давно осознав, что «критика и хуление заблуждений» не всегда справедливы (запись от 12 сент. 1946), понимая, что возможны «увлечения и перегибы», что

много еще людей мелких и бесчестных, которые, прикрываясь задачей раскрытия русской истории, захотят возродить и все черное, что наложилось за множество ее веков,

Самойлов настаивает на необходимости нового взгляда на всю русскую историю. Если для Белинского, Герцена, Чернышевского наша история «начинается с Петра I, т.е. там, где *сходятся* <курсив Самойлова. — А. Н.> пути России и Запада», то теперь дело обстоит иначе. То, что пролетарская революция произошла в России,

заставляет искать новое значение русской истории, и гораздо дальше и глубже, чем прежде. Уже и Иван Грозный, и вся рус-

ская государственность до Петра предстают в новом ярком свете. Уже Россия ощущается не «равной среди равных», а главнейшей силой новой истории, ее генеральной дорогой. Уже самые слабые ростки русского прогресса приобретают громадный смысл, потому что им не суждено погибнуть, как прогрессу Англии, Франции, Германии, а суждено было развиваться в новую социальную формацию — в коммунизм.

Может быть, с этой точки зрения иконы Рублева важнее сейчас, чем живопись итальянцев, реформы Ивана глубже, чем кромвелевская революция, «Слово о полку» серьезнее «Песни о Роланде».

Это новая увлекательная задача времени. Если выполнить ее с уважением к великому, что сделано человечеством, она никогда не будет выглядеть как задача национального ограничения, наоборот, в решении ее будет огромный поучительный общечеловеческий смысл. Наоборот — решение ее приблизит революцию во всем мире¹⁴.

Удивительно не то, что Самойлов, чьи историко-политические взгляды, как следует из приведенных дневниковых записей, в 1946–48 гг. качественных изменений не претерпели, в 1947 гг. обратился к эпохе и личности Ивана Грозного. И не то, что в его стихах приметны черты сложившегося государственного мифа. Удивительно, что важных составляющих этого мифа в цикле нет. Ничего не говорится о победоносных войнах (сохранившийся в архиве набросок стихов о взятии Казани не датирован, но даже если этот текст писался во второй половине 1940-х, а не позже, то завершен не был), о зодчестве, книгопечатании или литейном деле (ни Бармы с Постником, ни Ивана Федорова, ни мастера Чохова, столь любезного Костылеву и Сельвинскому!), о царских сокровищах и легендарной библиотеке, о страсти Грозного к чтению и сочинительству, да и о тех самых «реформах», которые вроде бы так интересуют Самойлова и столь значимы в исторической перспективе. Конфликт царя и боярства не охарактеризован, а просто назван (то же касается и внешних угроз). Все три стихотворения, по сути, бессюжетны (хотя эпоха Грозного не менее богата яркими случаями, чем восхищавшая Самойлова история Византии, а обращение к конкретным событиям предоставляет

удачную возможность и для исследования характера царя, и для этической оценки его деятельности). Нет здесь и намека на обычный для исторических «царских» сюжетов пышный предметный антураж¹⁵. Есть только грозный царь и его одиночество, одолеть которое он пытается в трех диалогах — с самим собой (и/или каким-то неведомым собеседником), с Курбским, с Ванькой-холопом (если расположить тексты в порядке написания).

Действия всех трех стихотворений развиваются поздней ночью, что подчеркнуто тремя из четырех вариантов (включая последний) названия первого текста («Во мгле», «Во тьме», «В тумане») и зачинами двух других («Над домами, низко над домами / Медным ликом выплыла луна» — 70; «Ходит Иван по ночному покою...» — 69). Мотивы тьмы и тумана (предполагающие утрату ориентации) организуют весь «трехчастный» цикл. Темноту и тишину первого стихотворения («Не видно света в слободе, / Не скрипнут двери в темноте, / Ни разговора, ни огня...») не могут нарушить движение царя (вроде бы — направленное) и нечеловеческие звуки, которыми оно должно оркестрироваться («В лесу по-волчьему завой, / В степи по-птичьему вскричи»). Мы не можем понять, совершил Иван свой выезд или его скачка была мысленной: последняя строфа возвращает нас в ту позицию, откуда движение началось (или должно было начаться): «Не скрипнут двери в слободе, / Темно и тихо, как в воде. / И скачет по полю Иван. / А вокруг него туман, туман...» (452–453).

Последнее — ключевое — слово всплывает в первой строфе «Томления Курбского»: «Во тумане, близко во тумане, / Брешут псы, сошедшие с ума» (70). Учитывая «собачью» символику опричнины (в первом стихотворении отыгранную — «С метлой да песьей головой» — 452), те страшные звуки, которыми Иван-оборотень (ср. также: «Хватай, как волк, юли, как лис» — 453) должен огласить ночь, и то, что именно исторический Курбский считается автором зловещего каламбура «опричники — кромешники»¹⁶, следует предположить, что князь в «лагере литовском» ощущает (слышит? видит?) ночную скачку Ивана. «Собачий» мотив подразумевает и иное

прочтение; в посланиях царя к Курбскому адресат и другие ненавистные царю лица постоянно именуются «собаками», что соответствует фольклорной традиции, где «собаки» — иноплеменники, иноверцы, враги. Читатель колеблется меж точками зрения Курбского (собаки — опричники) и Грозного (собака — Курбский, бежавший в «неверную» землю).

В «Томлении...» кольцевая композиция еще более отчетлива, чем в стихах о царе (там замкнутому варьируемыми строками блоку из четырех строф предшествуют три строфы «вводных»). Курбский не может дописать письма: в девятой строфе, как прежде в третьей, он «перо ломает на куски» (70–71), «удвоенный» туман первой строфы доминирует и в строфе последней: «Во тумане, близко во тумане, / В час рассвета кличут кочета» (71). Как Иван не может куда-либо прискакать (или — тронуться с места).

«Кочет» из «Томления Курбского» «перелетает» в «Ивана и холопа» («Слышно — в посаде кочет поет»). Мигрирует в зачин «Ивана и холопа» и пятая строка «Томления...» — ср.: «Только совесть бродит под туманом» и «Ходит Иван по ночному покою, / Бороду гладит узкой рукою. / То ль ему совесть спать не дает, / То ль его черная дума томит...» (70, 69). Соседство «ходит» и «бороду» (в стихах одно слово стоит прямо под другим) должно вызывать в памяти «бродит»; отглагольное существительное из заглавья стихов о Курбском предстает в глагольной форме — «томит»; слова «томит» и «дума» паронимически связаны с «туманом»; первоначальная — цветовая — семантика ставшего постоянным эпитета «черный» усиливает общую тему ночи; слово «совесть» прямо повторяется. Курбский возникает в строках «Ивана и холопа» «С младости друга имел одного. / Где он, тот друг, и иные друзья?» (69). «Друг» был связан с Иваном теснее «иных друзей», а потому его исчезновение переживается с особой болью (на что указывает порядок слов). В принципе вопрос «где он?» не подразумевает ответа «бежал на чужбину»; теоретически допустимы версии ранней смерти «друга» или его затвора в монастыре¹⁷. Однако читатели 1940-х гг. могли идентифицировать «друга» только с Курбским. Хотя сам он ни в посланиях

Грозному, ни в «Истории о великом князе Московском» ничего не говорит о своей *личной* дружбе с царем (как и о своем влиянии на ход государственных дел в эпоху «избранной рады»)¹⁸, эта эффектная легенда активнейшим образом эксплуатировалась и Сельвинским¹⁹, и Толстым²⁰, и Эйзенштейном (в фильме мотив дружбы осложнен скрытым соперничеством в любви к Анастасии). Резонирует в «Иване и холопе» и строка из «В тумане»: императив, обращенный к царю, который должен стать «зверем» («Хватай, как волк, юли, как лис» — 453) превращается в характеристику его недругов («Лисы — бояре, да волки — князья» — 69; ср. также в «Томлении...»: «Не плутаю с хитростью лисы» — 70), что усиливает тему «оборотничества» и указывает на родство антагонистов (ср. соименность царя и холопа). Густота мотивных переключек (поддержанных звуковыми повторами) и взаимоотражения персонажей обеспечивают смысловое единство цикла.

В этом плане весьма важна концовка «Томления...» («Во тумане, близко во тумане, / В час рассвета кличут кочета»), строящаяся на реминисценциях «Шагов Командора». (Напомним, что в том же 1947 г. была написана вольная вариация на блоковскую тему — поэма «Шаги Командорова».) Последняя строка «Томления...» эквиметрична (пятистопный хорей) строке Блока, зачин которой она повторяет: «В час рассвета холодно и странно». Блоковская ночь «мутна», а следует за ней «туман» — не только «утренний», но и, что важнее в самойловском контексте — «грозный». Клик кочетов вторит блоковскому «пенью петуха» (в «Иване и холопе», сохранив диалектное — затемняющее цитату — название птицы, Самойлов дает отсылку к Блоку отчетливой. Ср.: «Слышно пенье петуха» и «Слышно — в посадке кочет поет», так компенсируя метрическое различие). У Блока «пенье петуха» ничего не меняет для «изменника» (характеристика, приставшая к Курбскому крепче, чем к Дон-Жуану), познавшему страх, погубившему Донну Анну и ощутившему свою свободу «постылой»²¹.

Курбский писал царю: «<...> уже не узриши, мню, лица моего до дни Страшного суда», где князь произнесет свои последние обвинения, которые прежде будут звучать на земле.

Грозный, утверждавший в ответном послании, что Курбский уже погубил свою душу (приговор Страшного суда известен царю загодя), издевался над беглецом: «Лице же свое цениши драго. Кто бо убо и желает такового ефиопскаго лица видѣти?»²² Ясно, что царь и беглец уповали на Страшный суд и боялись его, что они уже сошлись лицом к лицу в переписке, «репетиции» грядущей в конце времен тяжбы. Самойлов сплавляет этот исторический сюжет с другим (волновавшим его с юности) — о наказании грешника-свободолюбца²³. Его Курбский хочет отделить свою страсть к свободе и ненависть к тирану от «измены»: «Предаю тебя, проклятый аспид, / Но с тобою Русь не предаю» (70). Прежде чем интерпретировать эти строки, должно констатировать их крайнюю рискованность.

Поэт, резко модернизировав позицию Курбского²⁴, не даровал ему прощения. (Так диктовала большая традиция: Курбский был изменником для Карамзина и А. К. Толстого, отнюдь не склонных оправдывать Грозного.) Но Самойлов усложнил личность Курбского и дал ему «выговориться». Это прямо противоречило той «дьявольской» трактовке Курбского, что была непререкаемой нормой в советских текстах 1940-х гг. В «Ливонской войне» князь, еще не вымолвивший ни слова, spolна охарактеризован отнюдь не служебной ремаркой:

Входит Курбский в атласном польском плаще, в немецком
кожаном колете, в шведских сапогах с раструбами и при татар-
ской сабле. Ничего русского.

Его восклицание «Или я не русский? / Или вода текла во мне, когда / Я падал под ударами татар, / Освобождая Русь»²⁵ демагогично (Курбскому нужно усыпить бдительность бояр, сохранивших остатки патриотизма, убедить их, что соглашение с Литвой носит тактический характер). Именно он плетет интриги, налаживает связь бояр с Литвой (и выдает пособника, чтобы выкрутиться), организует антирусскую коалицию европейских держав, наводит на Москву Крымского хана; все беды страны и царя — дело его рук, втянутые им в заговор бояре — больше его, чем Грозного, жертвы. Он враг не только царя (пе-

ред величием которого устоять не может), но и России. Он близок не литовским, шведским или ливонским государственным деятелям (которые все же пекутся о благе своих стран или Запада в целом), но демоническому горбуну принцу Магнусу (ищущему лишь благ для себя) и международному авантюристу Генриху Штадену, продающему политические советы кому угодно. Ровно так же действует Курбский в «Иване Грозном» Костылева. Если Грозный — это Сталин XVI в., то Курбский (бывший крупнейший государственный деятель, инициатор всех заговоров, союзник любых врагов России, провокатор, издаека манипулирующий сообщниками, неуловимый беглец, меняющий места пребывания) оказывался двойником-предшественником Троцкого²⁶. Игнорировать это вошедшее в лексикон эпохи отождествление Самойлов просто не мог, как не мог не знать, чем грозят любые (в том числе — мнимые) проявления малейшего сочувствия к заклятому врагу Сталина. Окажись «Томление...» известным карательным органам, там не стали бы разбираться, действительно ли поэт размышляет о Троцком или его занимает только исторический сюжет. Напрашивалась и другая, не менее опасная, аналогия — с недавно казненным генералом Власовым. Да и само по себе очеловечивание изменника должно было привести к политическому обвинению (со всеми вытекающими последствиями).

Тем не менее, Самойлов наделил Курбского способностью мучиться и любовью к родине. Скопление реминисценций «Шагов Командора» в финале заставляет соотнести пятистопный хорей Самойлова с пятистопным хореем еще одного блоковского текста — второго стихотворения цикла «На поле Куликовом» («Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...»), что в свою очередь вызывает нестрогие («плавающие») ассоциации с циклом как целым: ночное бдение перед решительной битвой; готовность к гибели; борьба света и тьмы в душе героя; отождествление Руси и возлюбленной (невесты, жены). Курбский сражается с Грозным за Русь (ср. мотив любви Курбского к Анастасии в фильме Эйзенштейна), не замечая своего превращения из светлого витязя в изменника. Он зовет Грозного на суд, как Дон-Жуан Блока зовет на битву «старый

рок», воплощенный в Командоре, — и страшится ненавистного могучего врага, предчувствуя неизбежность его мести и победы (кары изменнику-свободолюбцу). Курбский (подобно Дон-Жуану у Блока) знает о своей трагической вине: Русь, сколько бы ни утверждал Курбский обратное, все-таки предана — как мертва Донна Анна. Но этим функции блоковского подтекста «Томления...» не исчерпываются — он бросает ответ и на стихи об Иване, в которых становится приметной связь с циклом «На поле Куликовом», — ср. сквозной мотив «скачки в никуда», и в особенности (помня об оборотничестве Ивана) четвертое стихотворение («Опять с вековой тоскою...»):

И я с вековой тоскою, / Как волк под ущербной луной, / Не знаю,
что делать с собою, / Куда мне лететь за тобой <...> Объятый мо-
гучей тоскою, / Я рыщу на белом коне²⁷.

Если Курбский видит скачущего к нему Грозного (Командора), то Грозный точно так же видит обличающего его Курбского. И тоже страшится. В контексте цикла «Томление...» оказывается текстом не только о беглом князе, но и о его видении Грозному (ср. эпизод «Князя Серебряного», где царя зовут на суд призраки его жертв²⁸). Ивана, как и Курбского, мучает совесть (устойчивая связь мотивов «бессонницы» и «совести» задана пушкинским «Воспоминанием» и «Бессонницей» Тютчева), о чем прямо сказано в зачине «Ивана и холопа». Самойловское «То ль ему совесть спать не дает, / То ль его черная дума томит» восходит к тоже двоящейся характеристике состояния Грозного в «Василии Шибанове» («Зовет ли обратно он прежний покой / Иль совесть навеки хоронит»²⁹). Проведя «рокировку» версий (у Толстого тема «совести» возникает в первой — «покаянной» — трактовке действий царя, а само слово, стоящий за которым смысл «хоронится» царем, — во второй, у Самойлова выраженной словосочетанием «черная дума»; отметим, что появляется у Самойлова и слово «покой» — правда, в ином значении), поэт делает ударное «о» доминирующим в первой строфе («ходит», «ночно-му», «покою», «бороду», «рукою», «толь ему» — дважды, «со-

весть», «да[jo]т», «ч[o]рная», «по[jo]т», «кочет», «с[t'o]кла — 13 ударных «о» приходится на 11 иных ударных гласных), что выделяет антитезу «совесть» — «ч[o]рная дума». Слова «совесть» и «ч[o]рная» (ясно, что семантически нагружен эпитет, а не определяемое слово «дума») занимают одинаковые позиции — вторая стопа третьей и четвертой — срединных — строк шестистрочной строфы. Так подчеркивается смыслообразующая роль антитезы; в зачине Иван готов как каяться, так и карать, но выбирает он вторую стратегию.

Отметим странность мизансцены: Иван снисходит до разбирательства незначительного дела (холоп не посланец Курбского, как Шибанов, не организатор бунта, не вражеский соглядатай; он, говоря языком XX века, «анекдотчик», распространитель «клеветнических» слухов: «Ты ли меня не ругал, не честил, / Клял в кабаке за лихие дела» — 70); суд вершится не в застенке (где Ванька уже был и куда вновь отправится), а в государевом «покое». Текст (поддержанный контекстом цикла) провоцирует прочтение: никакого холопа перед Иваном нет (им занимаются палачи), холоп такой же кошмар царя, как Курбский и скачка в тумане, еще одно видение в ночи, длящейся всю жизнь Грозного, которая лишь условно распадается на разные «ночи»³⁰.

«Шибановский» подтекст организует сюжет стихотворения (противостояние царя и простолюдина) и ассоциативно связывает его с «Томлением Курбского». Строка «Не поладил князь с самим собой» (70) должна быть переадресована царю, монолог которого призван убедить не столько холопа, сколько самого Ивана. Холоп оказывается двойником и царя; отсюда их соименность и короткие ответы-согласия холопа на вопросы царя, вырастающие из его аргументированных рассуждений:

Сладко ли мне? <...> Горько тебе <...> Весело мне? <...> Тяжко тебе <...> Худо тебе? <...> Худо <...> Страшно тебе? <...> Страшно! (69–70),

и главного царского оппонента — Курбского. Холоп именно двойник, а не антагонист князя, каким представлен литейщик

Чохов в «Ливонской войне». В финальной картине трагедии Сельвинского Иван, тяжело переживающий измену Курбского и рожденные ею бедствия, сетует «Ушел мужик из царства моего, / Как из-под корабля вода уходит» и вспоминает Чохова:

Уж, кажется, к тебе ли, чудаку, / Я был не доброхотен и приветлив? <...> Пошто и ты свое святое сердце / Предательством унизил?

и слышит в ответ реплику неожиданно обнаружившегося мастера: «Это я-то?». Царь принимает Чохова за «виденье» (с. скрытый мотив видений у Самойлова), а Годунов замечает: «Вот видишь, государь. Ведь это знак: / Один Андрей ушел — другой явился» (Чохов — тезка Курбского). Чуть позже царь (который прежде «видел Русь в боярах да дворянах, / Но позабыл о мужике») спрашивает литейщика, с кем теперь — в пору злосчастий — «поведется» мужик («С ханом? С королем?») и слышит ответ (читателю уже ясный, ибо в предыдущей картине мужики решают не бежать в Сибирь, а служить царю): «Мужик тебе не Курбский. Курбский чо? / Что этакому Русь-то? Вот: рубаха! / А мужику-то: шкура»³¹. В отличие от Чохова самойловский холоп не признает за царем высшей правды; подобно уповающему на Страшный суд Курбскому, он оставляет решение за высшей инстанцией: «Правду ль реку? — вопрошает Иван. / — Бог разберет, — отвечает холоп» (70).

Божьего суда страшился исторический царь Иван (как бы ни заверял он Курбского в обратном), Божьего суда страшится мучающийся ночными видениями Иван самойловского цикла. Именно этот страх ставил в вину Грозному его наследник — глава коммунистической партии и советского государства. Как известно, после запрещения второй серии фильма Эйзенштейна и письма режиссера на высочайшее имя, в феврале 1947 г. Эйзенштейн и исполнитель роли Грозного Н. К. Черкасов были вызваны в Кремль, где получили наставления от Жданова, Маленкова и Сталина. Поскольку Черкасову было позволено поделиться содержанием этой беседы еще при жизни Сталина, когда была подписана в печать его книга «Записка советского актера» (ясно, что процесс ее «редакционной» подготовки, т.е.

согласований в самых высоких инстанциях, был долгим), естественно предположить, что суждения Сталина и в 1947 г. адресовались не только режиссеру (тем более что работа над фильмом была приостановлена) и актеру, но и «творческой интеллигенции» в целом, до которой Черкасов и Эйзенштейн должны были донести сталинскую мудрость. (Санкция на разглашение сверхважной информации могла быть как прямой, так и косвенной.) Черкасов, основываясь на сделанных после встречи в Кремле записях, писал:

Коснувшись ошибок Ивана Грозного, Иосиф Виссарионович отметил, что одна из его ошибок состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довел до конца борьбу с феодалами, — если бы он это сделал, то на Руси не было бы смутного времени... И затем Иосиф Виссарионович с юмором добавил, что «тут Ивану помешал бог»: Грозный ликвидирует одно семейство феодалов, один боярский род, а потом целый год кается и отмаливает «грех», тогда как ему нужно было бы действовать еще решительнее³².

Закрывающая «Ивана и холопа» (и весь «трехчастный» цикл) реплика «Бог разберет» служит ответом на тираду, в которой звучит общее для всей национальной истории правило:

Ты милосердья, холоп, не проси, / Нет милосердных царей на Руси. / Русь — что корабль. Перед ней — океан. / Кормчий — гляди, чтоб корабль не потоп (70).

Его-то и не принимает холоп, знающий о всех тяготах Грозного, но верящий в правду, которая выше царской (или холопшей, или князя-беглеца). Вспомнив о «ночной», «визионерской» и «двойнической» окраске цикла и неразрывно связанной с ней темой ожидания Грозным Страшного суда (споры Ивана с Курбским и холопом суть споры с самим собой, попытки оправдаться перед Богом), должно признать: Самойлов пытался не отождествить Грозного со Сталиным, но развести «двоящегося» царя и не знающего колебаний сегодняшнего властителя. Не только финал, но и самое начало «трехчастного» цикла отсылает к наставлениям Сталина кинематографистам, это его голос слышится в зачине первого стихотворения:

«Ты мало грозен был Иван, / Тебе бы надо быть лютей, / Учил бы разуму людей — / Не удержаться головам!»³³

Расподобления властителей, однако, не произошло. С одной стороны, контекст культуры 1940-х (Сталин — Грозный сегодня) оказался сильнее, чем скрытая цитата из вождя в первом стихотворении — муки Грозного оборачивались муками Сталина. С другой, большая фольклорная и литературная традиция брала верх над «заданием» — апологией исторически необходимой государственной (воплощенной в государе) жестокости. «Обротничество» Ивана в первом стихотворении, сильные инвективы Курбского, отказ холопа беспрекословно принять участь необходимой жертвы истории (прогресса) и сквозная тема надвигающегося Страшного суда отнимали у Грозного роль великого государя, чьи деяния оправданы будущим.

Меж тем мотив этот доминирует в финале «Ливонской войне». Иван обретает душевное спокойствие благодаря верности Чохова (народа) и любви Марии, которая идет в монастырь замаливать преступления царя:

О господи Иусе, сыне божий... / Коли убийце брата — дочь его / Дана как отпущение убийства, / Так это ведь господен перст! А? Каюсь! / Узреть я в этом постриге обязан / Не только омовение от крови, / Но оправданье замыслов моих.

Подразумевается, что Чохов Ивану верен, а Мария его любит потому, что царь не зря воевал Ливонию. Их оправдание готовит оправдание в грядущем; Страшный суд заменяется судом будущего властителя, который оправдает Ивана и с ним отождествится:

Пройдут года. И я почию в бозе, / Истлею, обращуся в прах и персть. / Но образ мой видением восстанет, / И веющим дыханьем пронесется / Сквозь поколения и через века. / Облитый кровью, ядом оскверненный, / Опутан паутиной лжесвидетельств, / Он явится потомкам в белизне / Своей заветной думы о Руси — / И кто б ни восседал тогда на троне, / И кто б тогда помазанником ни был / В пресветлом православии своем — / Почует он явление мое!³⁴

Прежде чем Грозному в стихах Самойлова явился Сталин, царь Иван предстал своему «наследнику» (отметим слово «видение»!) и сам его узрел (пусть неясно) в пьесе самойловского учителя.

Сельвинский заглядывал в далекое будущее (советскую современность), Самойлов — в близкое. Самойловский Курбский пишет царю то, что и в голову не могло прийти Курбскому историческому:

Годы — суть для вечности минуты, / Перейти их мыслями сумеи. / Гневом Божиим не родятся ль смуты, / Царь Иван, за гибелью твоей?..» (71)³⁵.

Предсказание Курбского вкупе с дерзостью не признающего царевых резонов холопа (и в свете элементарной информированности читателя о ходе русской истории, то есть о наступлении Смуты по пресечении рода Грозного) означало, что суд над делом царя и им самим свершится задолго до конца времен. За ночью, в которой обретался Иван (и его двойники, синхронные — Курбский и холоп, и прозреваемый в веках — Сталин), наступает утро, за жизнью царя — его смерть. Потому «трехчастный» цикл потребовал продолжения, стал «четырёхчастным».

Автографов «Смерти Ивана», позволяющих точно датировать текст, не сохранилось. Выбор датировки более поздней, чем у трех «ивановских» стихотворений 1947 г. в определенной мере мотивирован самойловскими признаниями в мемуарах о том, что к началу 1950-х он разочаровался в Сталине. Так, в очерке «Друг и соперник» рассказано о разговоре со Слуцким в 1951 г. (дата, впрочем, достаточно проблематичная): «<...> я спросил его: — Ты любишь Сталина? Помолчав, ответил: — В общем, да. А ты? — В общем, нет». Однако смысл «Смерти Ивана» (если не переводить его в «оттепельный» регистр) не так далеко отходит идей «трехчастного» цикла, из которого стихи о кончине царя логично выросли. В принципе «Смерть Ивана» могла быть написана и в пору веры в вожда, и в тот период, когда Самойлов спорил с самим собой (анализируя разговор со Слуцким, он пишет:

В общем. В частности мы были согласны. Целесообразность мероприятий Сталина была нам непонятна. В 37-м году мы предполагали наличие непостижимой нам политической цели. Теперь, как ни крутили, — не выходило³⁶ —

эти настроения, и у Самойлова не сразу перешедшие в нелюбовь к Сталину, появились, видимо, не ранее 1949 г.; в записях 1948 г. их уловить нельзя, с января 1949 по май 1954 дневники не велись либо не сохранились), и после разочарования, которое лишь годы спустя заставило поэта отказать Сталину не только в человечности и «исторической оправданности», но и в трагическом величии.

Сюжет смерти Ивана был не менее опасен, чем «усложнение» Курбского³⁷. Самойлов усугубил риск, минимализировав историческую составляющую (опустив яркие детали, вроде описания недуга, явления кометы, предсказания волхвов или предсмертной игры в шахматы, хорошо известные по «Истории Государства Российского» и «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого). «История» сводится к упоминанию сгинувших жен и слуг и неспособных государить детей, за которыми следует «метаисторический» (возможный в любую пору, а потому предполагающий аллюзионное прочтение) диалог царя с Богом: «Где же, царь-государь, держава твоя?» / «Вот она, Господи, держава моя...» (72). Лишь после этого двустишья читатель понимает, что о женах, слугах и детях тоже спрашивал Бог, но спрашивал человека. Трижды повторенное обращение «Иване» только при четвертом — главном — вопросе меняется на «царь-государь». Человек был грешен и/или несчастлив (губил жен, казнил слуг, не сумел приуготовить достойных наследников), чего и не отрицает. Царскую миссию он исполнил — Грозный предьявляет Богу «державу»; ни слова о ее бедственном положении, опять-таки хорошо известном по Карамзину и А. К. Толстому, не сказано.

Сказано о другом — о веселье молодого звонаря, которому чужды тревоги власть имущих. Если бояре испуганы («Слушают бояре колокольный гром: / Кто-то будет нынче на Руси царем»); вопрос не в том, кто займет престол — права Федора на трон были бесспорны, но о чем-то большем, неназванном,

о том, как жить без грозного царя), то звонарь упоен своей властью: «Гулкая медь, / Звонкая медь, / Как он <звонарь! — А. Н.> захочет, так и будет греметь!» (71). Бояре боятся колокольного звона (в русской традиции — устойчивый символ свободы) не меньше, чем привычного Грозного («...хоть бы встал он сейчас, / Хоть потешил себя, попугал бы он нас!»). Боярской власти не будет — будет вольница, предвестием которой становится еще «сизая», но уже «заря» (вот оно утро, которое никак не наступало в трех стихотворениях). Ликование от нахлынувшей (на самом деле — только предчувствуемой) свободы («А может, и вовсе не надо царей? / Может, так проживем, / Безо всяких царей» — 72) кажется безоговорочным, если забыть о предсказании смут, *прежде* вложенном в уста Курбского, и о не оставлявших поэта до конца жизни мучительных раздумьях о русском бунте и самозванстве³⁸. Своих будущих мыслей поэт, конечно, не знал, но «Томление Курбского» он, работая над «Смертью Ивана», помнил. (Если Самойлов кому-то показывал стихи о царе Иване в годы их создания, то эти редкие читатели тоже должны были соотносить «Смерть Ивана» с «Томлением Курбского».) А потому рядом с мелодией утреннего восторга слышится и другая — мелодия тревоги, не совпадающей, впрочем, с растерянностью и страхом бояр.

К боярам (в аллюзионном ключе — окружению Сталина) у поэта сочувствия (тем более — симпатии) нет³⁹. Они были ничтожествами при Грозном, а после смерти царя не справятся с вольницей, которая собирается на Дон (а потом с Дону и прочих «украин» двинется обратно, на Москву). Самойлова занимают властитель и бунтари, он ощущает их сперва привораживающее, а после — пугающее величие, гибельную опасность, которая исходит как от грозного царя, так и от готовой жить «безо всяких царей» вольницы, наконец, их взаимосвязь: ничем иным ночь царя Ивана кончиться не могла, ночь Сталина — кончиться не сможет. Радуюсь свободе, поэт пытается умерить захвативший и его бесшабашный восторг: «Буйная головушка, / Хмелю не проси!..» (и без того все захмелеют). Зная, что Сталин, как и Грозный, когда-нибудь умрет (хотя

еще вопрос, доживет ли до того «звонарь» или, как Ванька-холоп, сгинет в ночном застенке), зная о том, что жесткость царя, упрямо отстаивавшего свою всегдашнюю правоту и неподсудность, отольется новыми бедами, поэт, глядя разом в далекое прошлое и подступающее будущее, произносит слова, близкие молитве: «Грозный царь преставился на Руси. / Господи, душу его спаси...»⁴⁰

Созданный в сталинской ночи, цикл мог стать достоянием читателей в пору «оттепели». Но не стал. И возможно, не только по цензурным причинам. Скептически оценивая новых хозяев страны, Самойлов не хотел предстать конъюнктурщиком, валящим теперь (когда стало «можно») все на Сталина. Его отношение к властителю и прежде, как мы видели, не сводилось к «осуждению». Он и прежде не сводил Грозного к Сталину. В 1957 г., когда встал вопрос об издании сборника (6 апреля в дневнике говорится о книге, сданной в «Молодую гвардию» — издание не состоялось, 5 июня — о работе, уже идущей, над книгой для «Советского писателя», будущими «Ближними странами»⁴¹), стихи о царе, которому следовало бы «быть лютей», могли встретить не меньшее противодействие, чем «Томление Курбского». Уходя от навязываемой временем обличительной аллюзионности⁴², Самойлов в «Ближних странах» предпослал «Ивану и холопу» (две «правды») и «Смерти Ивана» (теперь стихотворение смотрелось только как проклятье темному прошлому, побочная тема тревоги не считывалась⁴³) «позитивную» «Мечту о море». Хотя стихотворение датировано февралем 1957 (т.е. до того, как рукописи ушли в издательства), кажется весьма вероятным, что стихи писались с прицелом на публикацию в составе перестроенного цикла (возможно — журнальную, да и детали отношений с «Молодой гвардией» и «Советским писателем» неизвестны).

Самойлову нужно было представить «светлую сторону» Грозного и уйти от сталинских ассоциаций. Материал тому противился, тем более что прошедший войну и навсегда запомнивший ее ужасную реальность поэт никогда не был охоч до батально-победных стихов. (Соблазнительно, впрочем, связать именно с ситуацией 1957 г. набросок о взятии Казани.)

Выходом стала «морская» тема, проведенная, однако, совсем не в том ключе, что у недавних апологетов царя Ивана.

Ливонская война была одним из важнейших компонентов сталинского мифа о Грозном — не только в одноименной пьесе Сельвинского, но и у Толстого, Костылева, Эйзенштейна. Сюжет был актуален вдвойне — во-первых, в связи с общим противостоянием России (СССР) и Запада, во-вторых, в связи с недавней аннексией (или возвращением в империю) балтийских государств. Поэтому в разговорах с иноземными послами Грозный (и у Сельвинского, и у Толстого!) говорит об исконных правах Руси на Ливонию: «Тому уж лет шестьсот, как Ярослав / Поставил город Юрьев, ну и прочее... / Ты в хроник-и-то ваши погляди»; «Что есть Ливония? От времен Владимира Святого — наша древняя вотчина». Потому у Толстого царь рассуждает о «дружбе народов» и уважении к обычаям иноплеменников («Ливония — издревле русская земля, но люди в ней живут нерусские, так что же мне их резать, как французскому королю подданных своих в ночь на святого Варфоломея? Всякая тварь бога любит по-своему, и бог всех любит. Пускай молятся по Мартыну Лютеру. И суд, и расправу, и обычай, и торговое дело оставлю — какие были в Ливонии»), а у Сельвинского рассуждает о балто-славянской языковой общности:

Возьми хотя наречье латышей: / По-русски — волк, а по-латышски — «вилкс»; / Береза — «берз». А липа так и вовсе / Чуть-чуть не то же: «лиепа». Слышал? / А как все это будет по-немецки? / Какое-нибудь, верно, «пфакен-кракен»? / О чем сие нам говорит? Сие / Нам говорит о том, что наша людь / Издревле обитала в тех угодьях / И те угодья наши искони⁴⁴.

Ничего этого — ни геополитики, ни апелляции к истории, ни братской заботы о поработенных немцами эстах и латышах, ни рассуждений об экономической целесообразности выхода на Балтику (их особенно много у Костылева) — в «Мечте о море» нет. Как нет войны — войска только двинулись в путь. И неясно, произошло это в снах царя или наяву. Как нет не только топонима «Ливония», но и какого-либо названия

у снявшегося царю моря (из текста прямо не следует, что войска движутся к Балтике, а не, скажем, к Каспию). Есть только стилизованная под сказку (васнецовско-билибинская) мечта с эротическим оттенком:

И государь державы сухопутной, / Бывало просыпался. / Рядом с ним / Дышала женщина, как дышит море. / Но пахло духом смоляным, лесным, / И филин ухал в непроглядном боре.

Речь идет о неутоленном желании, о романтической грезе — недаром в финале возникают «И синева, и даль, и высота» (68–69).

Вероятно, эта трактовка чувства Ивана к морю идет от Сельвинского, в пьесе которого актуальная политика обильно приправлена эротикой и эстетикой: царь с вожделием пьет балтийскую воду, привезенную из-под Колывани Чоховым («Пьянее нету для меня напитка, / Чем сине-море»), а этот эпизод прямо предшествует его объяснению с Марией; сестру своей возлюбленной (сперва в жены принцу Магнусу назначалась она) Иван называет «Царевной-Лебедь» (ср. сказочных морских птиц у Самойлова); добравшись до Ревеля, царь восклицает:

Море! / Так вот оно какое ты! Я думал, / Что ты синё, как в песнях говорится, / А ты серо да сиво. Ты сурово. / Но все в монетах, будто обещаешь / Богатство без числа и меры. Море... / Ужели ты передо мной? Ужели / Исполнилось дивное томленье / Всей жизни нашей?;

наконец, в финальном монологе Иван говорит о своем истинном наследнике:

Пускай он мучается блеском, / Да шумом пены, да песка сипеньем! / Пускай ему б не пелось и не елось, / Пускай бы не пилось и не спалось, / Пускай хоть помешается на синем! / Хоть чорту душу — только бы Руси / Не задохнуться... Только бы под ветер... / Ах, только бы пред нею, золотою, / Серебряная распахнулась даль⁴⁵.

Как и подобает русской трагедии в «шекспировском духе», «Ливонская война» писана пятистопным ямбом. Самойлов

кладет в основу «Мечты о море» тот же размер, но всячески его украшает, расподобляясь с образцом: ямб не белый, а рифмованный, но с иррегулярными холостыми строками (особенно эффектно отсутствие ожидаемой кольцевой рифмы в пятой строфе — «Какие сны! / А им свершенья нет») и скреплением первой и второй строфы повтором («И этот лес лежал до синя моря», «И эта степь легла до синя моря»); пятистопник дважды перебивается шестистопными строками («Ему ночами снилась синяя вода»; «И птицы снились не степные, не лесные»); ритмически единые строки разбиваются на две («Он видел лес, / Где распевают птахи»). Запечатленная этими метрическими, рифменными и графическими неожиданностями «смятение чувств» разрешается в двух финальных строфах правильного пятистопника, где нарастание рифменных цепей (седьмая строфа — аБББа, восьмая — вГГГГв) передают нарастание страсти, все же обретающей разрешение.

Изысканно красивая «Мечта о море» мягко соотносилась с «Иваном и холопом» и «Смертью Ивана» (мотив русской ночи), давала иной — сказочный — образ царя и аккуратно размывала семантику прежнего цикла. Тому способствовало и присутствие в «Ближних странах» двух других «старомосковских» стихотворений — торжественно имперской «Софьи Палеолог» и славящих человеческое дерзанье «Крыльев холопа». История и вечная «правда страстей» оттесняли политику.

Четверть с лишним века спустя, готовя к печати «Голоса за холмами», Самойлов действовал иначе. Вынутое из стола «Томление Курбского» было куда как актуально — причем не в связи с возможным прочтением в «эмигрантском» коде⁴⁶, что вызывало ярость власть предержащих, а в свете самойловского предчувствия новых смут, которые могли последовать (и последовали) за долгой позднесоветской ночью. Поэт не мог включить в новую книгу давно опубликованные стихи и таким образом выстроить новый цикл (это противоречило не только советским эдичионным нормам, но и неписаным традициям), но на связь со старыми текстами он указал твердо. На наш взгляд, соединяя в «новый цикл» «Томление...», «Убиение углицкое» и «Самозванца» (и актуализируя общим заголовком

прежде известные «Стихи о царе Иване»), Самойлов не прятал крамольный текст о Курбском от цензурского ока, а развивал мысль о Смуте как следствии Ивановой тирании, показывал, что случилось с царством по смерти Грозного. При относительном равнодушии эстонских цензоров к русской поэзии и общеимперским проблемам⁴⁷ Самойлов мог бы обойтись и без конструирования цикла. Равным образом он мог бы включить в цикл «В тумане» (что, пожалуй, было бы лучшей маскировкой). Но в 1985 г. Самойлов уже не слышал никакой правды в призыве «тебе бы надо быть лютей» (зато хорошо понимал, сколь многие именно о такой стратегии мечтают), реабилитация Сталина (пусть косвенная) ни в коей мере не соответствовала взглядам зрелого Самойлова, а раннее стихотворение могло быть прочитано именно так. Не менее важным было то, что вне контекста сложившегося «во мгле» цикла стихи о ночной скачке Ивана утрачивали ряд важных смысловых обертонов. Текст, с которого начался «роман» Самойлова с Грозным, превратился в «литературный памятник». Оживить его можно было единственным способом — восстановив первоначальный «четырёхчастный» цикл, выведя из него «Мечту о море».

На это Самойлов не мог пойти и позднее. «Избранные произведения» строились, согласно сложившейся эдиционной традиции, по книгам: «Стихи о царе Иване» печатались в составе «Ближних стран» (и в соответствующей редакции), «Из стихов о царе Иване» — в составе «Голосов за холмами»⁴⁸. Формируя версию «Стихов о царе Иване» для «Снегопада» (здесь поэт был полным хозяином), Самойлов вновь оставил «В тумане» «за кадром». Возможно, он, ощутив несовместимость первого «царского» стихотворения и «Мечты о море», сознательно сделал выбор в пользу хорошо знакомого читателям текста (его изъятие из цикла вызвало бы недоумение многих поклонников поэта). Возможно, просто забыл свое первое стихотворение о царе Иване — такое забвение, в сущности, не отличалось от продуманного отказа. Возможно, вспомнил стихи друга, чей расчет со Сталиным (и Грозным) шел труднее и дольше, чем у Самойлова, и привел к однозначному выводу:

Покуда еще презирует Курбского, / Ивана же Грозного славит
семью / историков / с беспардонностью курского, / не знающего, /
что поет, / соловья <...> История начинается с давностью, / с па-
дением страха перед клюкой / Ивана Грозного / и полной сданно-
стью / его наследия в амбар глухой, // в темный подвал, где за-
перт Малюта, / а также опричная метла — / и, как уцененная ва-
люта, / сактированы и сожжены дотла⁴⁹.

Возможно, сказались еще какие-то обстоятельства, о которых мы не знаем и не узнаем. В результате «Томление Курбского» вошло в основной корпус самойловских сочинений, а «томление Грозного» — нет. Долгие размышления поэта о Сталина (видимо, лишь в малой мере отразившиеся в дневниковых записях и мемуарах) требовали не аллюзионной, но конкретно-исторической формы художественного высказывания. Различные «сталинские» замыслы, прежде всего, связанные с последними днями и смертью «отца народов», т.е. растущие из «Смерти Ивана», сопровождали Самойлова до последних дней — 6 окт. 1989 г. датирована последняя (из зафиксированных в дневнике) творческая идея поэта:

Будь я помоложе, написал бы поэму о смерти Сталина. Деталей уже достаточно. Ясно, что страной управлял маразматик, но страна этого не знала, а ближайшее окружение не хотело знать⁵⁰.

В том же — предсмертном для поэта — году было написано стихотворение «Старик и домовой», третий из известных нам законченных поэтических текстов Самойлова с именем Сталина (первый — предвоенное стихотворение «Маяковский»: «И Сталин уж не улыбался с портретов, / А верил в суровость, / как верят в себя» — 422; второй, где имя включено в чужую речь и оборвано — «Баллада о конце света»: «С последним лозунгом «За Ста...» — 373). Доживающий в глухой деревне старик вспоминает, что на его веку было:

Сталина я видел в сорок пятом / Выше всех людей и всех знамен. // Как не пожалеть о нем о строгом, / Но вершившем справедливый суд. / Раньше-то его считали богом, / Преклонялись, а теперь клянут (561).

Самойлов, вспомнивший (отпевший) свою жизнь в стихотворении «Играй, Игнат, греми, цимбал!» (1984), где, в частности, сказано «Со мной играл Нечеловек» (кто этот Нечеловек — понятно без комментариев), сочувствуя своему персонажу и понимая его, стариковской печали по Сталину не разделял. Но и замена хвалы хулой, «правда» «разоблачительных романов» (403) его удовлетворить и успокоить не могли. Давно и окончательно признав Сталина «Нечеловеком», Самойлов не считал, что этой оценкой вопрос о вожде исчерпан — думая о Сталине много лет, поэт, видимо, опасался, что «слово о Сталине», которое он мог бы произнести, окажется несоизмеримым своему страшному объекту.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. (Нов. БПБС). С. 649 (преамбула к примечаниям), 658–659 (прим. к циклу), 734 (прим. к стих. «В тумане»). Ниже ссылки на это изд. даются в тексте.

² То, что в сохранившихся в архиве поэта предварительных «содержаниях» его книг это стихотворение отсутствует, не колеблет авторского свидетельства. После того, как стих. Олега Чухонцева «Повествование о Курбском» (Юность. 1968. № 1) было подвергнуто систематическому шельмованию (а его автор на восемь лет лишен возможности публиковать оригинальные стихи), тема «диссидента-эмигранта XVI века» оказалась табуированной особенно жестко. Самойлов (чьей первой книгой после семилетнего перерыва, обусловленного подписями под письмами в защиту Ю. Даниэля и А. Синявского, а затем А. Гинзбурга и Ю. Галанскова, стал сборник «Дни» — М., 1970), вероятно, предпочитал обсуждать этот опасный сюжет в конфиденциальных разговорах с редакторами.

³ В трагедии И. Л. Сельвинского «Ливонская война» (1944) инициатором раздела Ливонии между Польшей, Швецией и Данией и создания антирусской коалиции трех держав выступает Курбский, прежде тщетно надеявшийся, что поход на Россию возглавит германский император. Оценив план Курбского, шведский вельможа восклицает: «Москва с Европой воевать не станет, / А мы таким путем спасаем море», на что польский политикан отвечает: «Ну, что там море, — Запад мы спасаем» (цит. по: Сель-

винский И. Лирика и драма. М., 1947. С. 518). Ср. речь посланника Курбского к московским боярам-заговорщикам в пьесе А. Н. Толстого «Орел и орлица» (1944):

Короли польский, свейский и датский, великий гетман литовский и великий магистр ордена Ливонского встают войной на царя Ивана, негодуя на дерзостные замыслы его. Но к вам, князьям и боярам, у них злобы никакой нет. Буди на Москве царь иной — смирный и старозаветный — будут у них с Москвой дружба и мир...

Во второй части дилогии Толстого («Трудные годы», 1944) магистр Кетлер обещает польскому королю Сигизмунду-Августу: «Мы отвоюем у варвара святую Ливонию и нанесем ему такой удар, что Европа навсегда избавится от восточной угрозы» (цит. по: Толстой А. Н. Избр. соч.: В 6 т. М., 1953. Т. 6. С. 44, 112).

- ⁴ При этом целесообразная и вынужденная жестокость Грозного противопоставлялась бессмысленной свирепости государей европейских. Так, в «Орле и орлице» Грозный наставляет датского принца Магнуса:

Ужаснулись мы, услышав, как французский король тешился в ночь на святого Варфоломея. В стольном граде Париже по улицам кровавые ручьи текли. Это ли не варварство! В угоду вельможам надменным, князьям да боярам своим, зарезать, как баранов, тысячи добрых подданных своих. А вина их в чем? По Мартыну Лютеру хотят богу молиться. Эва, — их грех, их ответ. С богом у них и будет свой расчет. Варвары, ах, варвары — европейские короли!

Ср. реплику польского короля в пьесе «Трудные годы»: «После ночи святого Варфоломея ничего как будто не случилось занимательного...» (Толстой А. Н. Указ. соч. С. 73, 112).

- ⁵ В «Трудных годах» о «перегибах» во время новгородского погрома царю сообщает «представитель народа» — Васька Буслаев (из тех Буслаевых, о которых «пять сот лет песни поют»):

Царь, довольно тебе лютовать... Суди, казни, на то ты государь. А это уж не суд начинается — озорство... Опричники твои по лавкам кинулись, красный товар грабят... Разбивай его <стоящего рядом и воплощающего «злые силы» новгородского епископа Пимена. — А. Н.> монастыри, коли деньги нужны, а добрых купцов не трожь...

Сюжет тут же получает антизападническую огласовку: «<...> верховодит разбоем твой же опричник, немец толстомордый,

Генрих Штаден...» (*Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 144). Штаден действительно немало пограбил в Новгороде зимой 1570 г. — но не больше, чем его русские поделщики.

⁶ Если в фильме (и сценарии третьей серии) Эйзенштейна Малюта Скуратов оказывался не только сподвижником царя, но и воплощением народного духа (об этом см.: *Шкловский В.* Эйзенштейн. М., 1976. С. 265–269), то в дилогии Толстого этот персонаж не лишен зловещих черт.

⁷ *Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 72, 82. Помещенный в финале пьесы, монолог указывает на перерождение Ивана, обретение им (и его нынешним наследником) сверхчеловеческой природы.

⁸ Если в трагедии Сельвинского эта тема (линия литейщика Чохова, играющего сходную роль и в трилогии Костылева) осложнена «классовыми» обертонами, то Толстым она проводится без каких-либо оговорок и с демонстративным напором. В его дилогии последовательно «перелицовываются» хорошо знакомые фольклорные и литературные персонажи. Так, в сцене оповещения народа о введении опричнины («Орел и орлица») купец Калашников сперва мирно беседует с Басмановым (дабы сомнений не было, Басманов называет «лермонтовские» имя и отчество купца), а затем, после речи Ивана, поддерживает «мужика» («Батюшка, не тужи, надо будет — мы поможем»): «Ты, государь, только спроси, а уж мы дадим». В «Трудных годах» тот же Калашников («Тебя мы станем слушать, Степан Парамонович, как глас колокольный», — говорит ему царь) настаивает на продолжении Ливонской войны (чему противятся бояре и духовенство; *Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 60, 64, 98). Василий блаженный погибает, заслонив царя от стрелы нанятого боярами немца (Там же. С. 65) — здесь наизнанку выворачивается эпизод из романа А. К. Толстого «Князь Серебряный», где блаженный во время казни обличает царя, а затем едва не оказывается его жертвой («Копье задрожало в руке Иоанна. Еще один миг, оно вонзилось бы в грудь юродивого, но новый крик народа удержал его на воздухе» — *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 3. С. 405). На намеренность этого хода указывает сопутствующий мотив милостыни (восходящий к пушкинскому «Борису Годунову»). В «Князе Серебряном» обличения юродивого сопутствует его отказ взять от царя деньги (раскаленные «на адовом огне»). У «третьего Толстого» в начале пьесы юродивый — по воле народа — подает царю денежку «мимо бояр» («Царь воевать собрался, ему денежка пригодится»), а прямо перед гибелью отталкивается Ефросиньей

Старицкой, главной «заказчицей» покушения («У царя проси копеечку, ну — пошел, пошел... <...> — Пожалели бояре копеечку, ох, ох» — Толстой А. Н. Указ. соч. С. 18–19, 62). О приязни к царю Васьки Буслаева см. выше. Подобные операции Толстой проводит не только с «народными» персонажами. Страсть царя к Анне Вяземской напоминает о преступной любви Вяземского к замужней Елене Морозовой в том же «Князе Серебряном», одновременно свидетельствуя о превосходстве Ивана (в версии А. Н. Толстого) над опричником (в версии классика) и мотивируя обоснованность казни Вяземского (тот, почувствовав охлаждение государя и, возможно, угадав его любовь к своей жене, стал заговорщиком — в «Князе Серебряном» Вяземский, как и все опричники, преступен, но на государя отнюдь не умышляет и казнен «не за что»). Шурина царя по второй жене Михаил Темрюкович (наглый чуженин Кострюк народных песен) предстает хоть и легкомысленным гулякой, но верным слугой царя. Зато князь Михайла Репнин (жертва Грозного, герой баллады А. К. Толстого) становится одним из инициаторов покушения на царя, а герою другой не менее известной баллады — Василию Шибанову — приданы черты бездумного холопа. «Третьему Толстому», видимо, особенно хотелось «поставить на место» родственника-классика, неправильно разрабатывавшего столь важный сюжет.

В «Орле и орлице» Грозный несколько раз (в разговоре с царицей, а затем, растолковывая народу необходимость опричнины) упоминает обвинительную сентенцию Курбского: «Ему царство наше — адова твердыня» (Толстой А. Н. Указ. соч. С. 56, 57, 63), настаивая, что такое — «закрытое» — существование единственно спасительно для Руси. Толстой допускает анахронизм (каковыми, впрочем, изобилует вся диалогия). Грозный в 1564 г. (время бегства Курбского и его первого послания) цитирует третье послание князя (1570): «<...> иже затворил еси царство Руское, сиречь свободное естество человеческое, аки во аде твердыни...» (Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века. М., 1986. С. 94; далее — Памятники).

Информация о кончине Аллилуевой не сопровождалась какими-либо официальными комментариями. Событие вызвало сильный общественный резонанс и послужило поводом для «первого печатного коллективного писательского обращения к Сталину» (Литературная газета. 1932. № 52. 17 нояб.). За письмом 33 литераторов (только москвичей, что объясняет отсутствие подписи ленинградца А. Н. Толстого) следовала особая приписка

Б. Л. Пастернака, который накануне известия о смерти Аллилуевой «глубоко и упорно думал о Сталине; как художник — впервые». Давший глубокий анализ документа исследователь предполагает, что Пастернак именно в это время обдумывал стихотворение в форме внутреннего монолога Сталина, видящего разрушенные деревни, размышляющего о цене своей политики, но в итоге ее оправдывающего (только так можно создать сильную и богатую Россию). Схождение замысла и рокового события, усугубившего одиночество властителя, по мысли исследователя, и потрясло Пастернака. В этой же связи цитируются воспоминания сына поэта: «Папа был взволнован, глядя из окон на траурную процессию, проходившую по Волхонке прямо перед окнами. Сталин в серой шинели шел, склонив голову, за гробом, который везли на катафалке в Новодевичий монастырь» (*Флейшман Л. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 126–130*). Сталин, идущий за гробом жены (видел его отнюдь не один Пастернак), должен был (независимо от субъективных намерений авторов) вспоминаться в трагических сценах прощаний с Марьей Темрюковной у Толстого (именно тогда трагически одинокий Иван окончательно становится Грозным) и Анастасией у Эйзенштейна. Маловероятно, что Толстой и Эйзенштейн считали Аллилуеву жертвой оппозиции (такое обвинение никогда не звучало; в партийно-чекистских кругах предполагали либо самоубийство, либо смерть от руки самого Сталина), но в массовом мифологизирующем сознании сюжеты о погубленных врагами женах Грозного могли получать сталинскую проекцию.

- ¹¹ Сводку данных о цензурных мытарствах пьес Толстого (установочная критика в печати и полузапрет «Орла и орлицы», письма и телефонные разговоры автора со Сталиным) см. в кн.: *Варламов А. Алексей Толстой. М., 2006. С. 529–534* (там же приведена литература вопроса). Биограф Толстого осторожно, но, на наш взгляд, обоснованно предполагает, что как первый запрет (весна 1942), так и изъятие переработанной пьесы из репертуара Малого театра вскоре после премьеры (осень 1944) были санкционированы Сталиным, увидевшим в тексте интимные и рискованные параллели. Необходимо, однако, заметить, что «Трудные годы» (где опасных мест не меньше) противодействия не встретили, за эту пьесу Толстой в 1946 г. получил посмертно Сталинскую премию. После кончины автора (при жизни Сталина) обе пьесы издавались и шли в театрах. Не исключено, что в истории с «Орлом и

орлицей» могли сказаться и не имеющие прямого отношения к тексту факторы: конкуренция с еще не «разоблаченным» фильмом Эйзенштейна (советской идеологической системе было достаточно одного «правильного» Грозного); борьба внутри писательского сообщества (в декабре 1941 г. находившийся в Ташкенте Толстой пытался сместить Фадеева с поста генерального секретаря ССП), нараставшая неприязнь Сталина к «красному графу»... (См. об этом: Там же. С. 537–538, 554–555).

- ¹² Чудакова М. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // Новое литературное обозрение. 2002. № 6 (58). С. 229, 228. Здесь приведены краткие, но весьма важные соображения об отражении идеологического поворота в предвоенной литературе: рассмотрена поэма К. М. Симонова «Ледовое побоище» и ее различные оценки.

- ¹³ Формула «Третий Рим» возникает в «Прощании» (1944), написанном после краткого пребывания фронтовика в Москве, однако недовольство столицей, где «живут, презрев терновники / Железных войн и революций — / Уже мужья, уже чиновники, / Уже льстецы и честолюбцы», не отменяют «римского» статуса города, в котором все будет исправлено: «Прощай, мой Рим! Гудок кричит, / Вправляя даль в железную оправу. / А мы еще придем, чтоб получить / Положенное нам по праву!» (428–429). Государственность Самойлова выдерживает рефлексия над концом враждебной империи — Третьего рейха, хотя он и заставляет задуматься о судьбе империи своей. Германская столица преследует поэта «оскалом сползшего на цоколь, / Как труп, зеленого коня»; зеленый — цвет окислившейся меди, и цвет этот заставляет увидеть родство странной (сползшей на цоколь и одновременно возносящейся к небу) статуи с Медным всадником и перефразировать пушкинский вопрос: «Над чем смеешься, страшный конь, / По уши тучи нахлобучив!..» (63). Стихотворение не было завершено ни в 1945, ни в 1946 г. (здесь пробуются иной вариант имперской темы, вновь, однако, получающий петербургскую — теперь акмеистическую — огласовку: «Так время воздаст страниц / За чванство прусского орла. / Над опозоренной столицей / Ночь непонятная легла» — 573–574) — вероятно, из-за непереносимости тогда серьезности вдруг возникшей проблемы. Текст был доработан лишь при подготовке ранних стихов для публикации в «Заливе» (1981). Важно и то, что пушкинская реминисценция возникла уже в первой редакции, и то, что Самойлов счел

должным обнародовать именно это стихотворение (хотя располагал немалым запасом законченных стихов военных лет).

- ¹⁴ *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 227, 232, 233, 238–239. См. также запись от 15 сент. 1948 г. о России как наследнице Византии и «эллинской культуры, сплавленной с культурой азиатского Востока». Теперь и Византия оказывается более значимой, чем Запад. Логика та же: пролетарская революция не могла внезапно возникнуть «на задворках истории»:

А не развивалась ли она в недрах русской нации, культуры, государственности? Почему не предположить, что дорога истории шла через Восток? Ведь именно Византия сохранила в себе элементы культуры эллинов (Там же. С. 258–259).

- ¹⁵ Разумеется, стихи не могут состязаться в «наглядности» с кинематографом, театральным представлением или романом, но и запрета на описания не предполагают. Если оставаться в рамках «сюжета Грозного», уместно вспомнить «Песню про царя Ивана Васильевича...» Лермонтова или балладу А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин», «картинность» которых не препятствует решению авторских задач, но усиливает символичность рассказанных историй.

- ¹⁶ Слово «кромѣшники» появляется в третьем послании Курбского:

...нѣццы здѣ намъ повѣдаютъ, аки бы хоронятся тогда от татар по лѣсомъ, со кромѣшники твоими, вмале гладом не погиб еси! (Памятники. С. 88).

Опричнина была учреждена 5 янв. 1565 г., т.е. после того, как князь отправил первое послание царю, но Самойлов мог этот общеизвестный факт проигнорировать. И не только потому, что нарушение хронологии в сюжете Курбского было узаконено балладой А. К. Толстого «Василий Шибанов» (Шибанов доставил Грозному «эпистолию» своего господина до объявления опричнины), но и в силу особой временной организации «трехчастного» цикла, о которой см. ниже.

- ¹⁷ Ср. обращение Ивана в «Орле и орлице» к князю Воротынскому, просящему отпустить его в монастырь: «Курбский в Польшу бежал, ты — к святым старцам? Ужалил, ужалил... Скорпия!» (*Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 71).

- ¹⁸ В «Истории о великом князе Московском» Курбский пишет, что царь, отправляя его в Ливонию (1563), сказал:

Принуждень быхъ <...> от онныхъ прибѣгшихъ воевод моихъ, або самъ идти сопровит лифляндов, або тебя, любимаго моего, послати» (Памятники. С. 300).

Однако комплимент Ивана обусловлен ситуацией и свидетельствует не о близости Курбского к царю, а о признании его полководческих талантов. Не страдая скромностью, князь всегда позиционирует себя только как храброго и опытного военачальника. В один ряд с Сильвестром и Адашевым, якобы правившими государством и не дававшими царю воли, ставит Курбского Грозный (для которого это лишний аргумент против изменника), но и он умалчивает о былой личной дружбе с князем.

- ¹⁹ В «Ливонской войне» Грозный обращается к Курбскому (только что выдававшему им же спровоцированного на измену Лобанова): «Андрюшенька, ты не взыщи, родимый... / Товарищ мой... Дружок сыздетства... / Названный братец мой. Отныне, Курбский, / Ты будешь первым князем на Руси»; Курбский признается Мстиславскому: «Я ведь, княже, / И в бабки с ним вот этаким играл, / И подымал медведя из берлоги, / И к девкам лазил...»; предательство Курбского мотивировано не только его желанием подарить на своем уделе, но и ревностью к Ивану, который приблизил к себе Малюту и Годунова — «Я видеть Иоанна не могу, / Пылает сердце от лихой обиды, / Я... я на все способен! А увижу — / И точно обаяние какое: / Слабею, никну...»; Курбскому царь признается в преступной любви к двоюродной племяннице и вызывает его искреннее (указано в ремарке) восхищение отказом от нее во имя необходимого союза с Данией; Иван любит Курбского, гордится им и доверяет ему войско, хотя тот уже близок Малютой; узнав об измене друга, царь восклицает «Алкивиад вот так же поступил!» и рассказывает Годунову:

Бывало сядем вместе / В моем книгохранилище. Раскроем / «Большую Книгу Чертежа». Глядим / И тычем в карту писчиком гусиным: / Тык — Астрахань за нами. / Тык — и Нарва. / А нет — так в баньку сходим. / Ох, любил я / Ходить с Андреем в баньку. Выйдешь сиз, / Прихлебываешь ледяного квасу, / И говоришь и говоришь такое, / Чего попу не скажешь на духу. / А с кем теперь прикажешь поделиться? / Ведь не с тобой? (*Сельвинский И.* Указ. соч. С. 425, 460, 462, 465–467, 478, 585–586).

- ²⁰ В «Орле и орлице» до измены Курбского Грозный признается Марье Темрюковне: «Не может быть у меня друзей. Был другом Андрей Курбский, и тот нынче в глаза не глядит» (формула почти

совпадает с самойловской), а, узнав о бегстве князя, негодует: «Славу державы моей доверил ему... Могутность воинскую вручил... Тайные думы мои сказывал ему просто <...> Больней не мог он ужалить меня». Видимо, решив, что мотив поруганной дружбы был отыгран в первой пьесе недостаточно (не всплыли интимные воспоминания царя), Толстой вводит его в «Трудные годы», где Грозный с ужасом узнает, что «всеми мятежу был заводчик и вождь» боярин Челяднин: «Нам по три годочка было, обнявшись, сказки слушали да засыпали на лавке под треск сверчков <...> Взыскан у меня более, чем я у бога» (*Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 33, 55–56, 135). Исторический конюший И. П. Челяднин (Федоров) годелся Ивану в отцы.

²¹ Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3. С. 50–51.

²² Памятники. С. 18, 70.

²³ О самойловских вариациях дон-жуановского сюжета («Конец Дон-Жуана», 1938; «Госпитальная поэма», 1943; «Шаги Командорова», 1947; «Старый Дон-Жуан», 1976) см.: *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М., 2005. С. 369–374, 376–378, 424–430.

²⁴ Исторический Курбский не отождествлял Московское царство с «отечеством». Он сменил сюзерена, но остался православным и защитником православия, что было для князя гораздо важнее, чем необходимость проливать кровь единоплеменников (такое случалось и в пору его службы царю). Сходно и Грозный упрекает князя именно в вероотступничестве, которое, с его точки зрения, неотделимо от измены царю.

²⁵ *Сельвинский И.* Указ. соч. С. 386, 397. Курбский «предсказывающее» цитирует свое первое послание Грозному («И кровь моя, яко вода, пролитая за тя...» — Памятники. С. 18), оборот этот памятен по «Василию Шибанову» («И аз, иже кровь в непрестанных боях, / За тя, аки воду, лях и лях...» — *Толстой А. К.* Указ. соч. Т. 1. С. 229–230). Ср. также в «Орле и орлице»: «<...> польский король ему — на место ярославских-то вотчин — город Ковель жалует с уездами <...> он-то за королевским столом меды пьет <...> а меды покажутся кислы — в Германию отъедет и дважды отечество продаст» (*Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 56).

²⁶ Когда Марья Темрюковна, узнав о бегстве Курбского, говорит Ивану: «<...> то добро для нас, — Курбский был вором, собакой, от века дышал на нас изменой» (*Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 56), это не только свидетельствует о ее желании утешить мужа, но и

напоминает о *всегдашней* изменнической сущности Троцкого, зафиксированной «Кратким курсом истории ВКП(б)».

27 Ср. также: «Огляди меня, как саблю, на свет» и блоковское «Остри свой меч» (при распыленном по всему циклу мотиве «светоносности» героя); «Времена жестокости татарской / Воцарились под твоей рукой» и сквозную тему татар как носителей мрака в «На поле Куликовом» (Блок А. Указ. соч. С. 170–173).

28 Толстой А. К. Указ. соч. Т. 3. С. 236–237.

29 Там же. Т. 1. С. 228.

30 На то, что ночные бдения царя происходят вне реального исторического времени, указывают строки «Ивана и холопа», принципиально не поддающиеся однозначному комментарию: «Сын был наследник мне Господом дан, / Ведаешь, раб, отчего он усоп?» (69). Царевич Иван Иванович был убит отцом в 1581 г., т.е. после гибели упоминаемого в стихах Малюты Скуратова (1573). Смерть царевича потрясла Грозного, который отнюдь не оправдывал ее государственной необходимостью, но истово каялся (что Самойлов, конечно, знал). Комментируя текст в издании «Новой Библиотеки поэта», я предположил, что царь имеет в виду смерть малолетнего царевича Дмитрия Ивановича (1553), ставя ее в вину своим «недругам» (здесь возможна метонимическая связь с колебаниями бояр в связи с присягой Дмитрию Ивановичу в пору болезни царя). Однако эта версия представляется натяжкой. В народных песнях о гнев Грозного на сына имя царевича варьируется (Иван, чаще — Федор и Дмитрий); по убедительной (хотя и не разделяемой всеми фольклористами) гипотезе, песни эти возникли до гибели Ивана Ивановича, — см.: *Протт В. Я.* Песня о гнев Грозного на сына // Вестник Ленинградского государственного университета. 1958. № 14. Сер. истории, языка и лит. Вып. 3. С. 75–103. Опасность гибели царского сына по воле отца — одна из констант мифа о Грозном. (Ср. опережающее факты «самооправдание» Ивана в первом послании Курбскому: «Вспомяни же и в царѣхъ великого Константина; како царствия ради сына своего, *рожденнаго* от себе, убил еси» — Памятники. С. 34.) Если фольклор дает трагедии счастливую развязку (царевича спасает его дядя Никита Романович), то у Самойлова «возможность» оборачивается «реальностью» (не истории, а мифа): Грозный — всегда сыноубийца.

31 *Сельвинский И.* Указ. соч. С. 587–588, 595. Патриотическая (и отсылающая к современности) тема единства царя и народа до-

пускала и введение темы побочной — классового антагонизма, бунтарства представителей народа, чьи интересы не могут полностью совпасть с интересами самодержавного (исторически ограниченного) государства. Поэтому у Сельвинского обнадеженный Чоховым царь намеревается ввести крепостное право (мужик все равно не убежит, но так будет надежнее), что сильно удручает литейщика, патриота и стихийного государственника. В продолжающих «Ливонскую войну» сочинениях Сельвинского действуют потомки Андрея Чохова — Никита, сподвижник и оппонент Петра I («От Полтавы до Гангута», 1949; после смерти Сталина пьеса, претерпев надлежащую правку, стала называться «Царь да бунтарь») и соратник Ленина Кирилл («Большой Кирилл», 1957). С приходом «оттепели» побочная и основная тема меняются местами (как классовая и государственническая стратегии в историографии), но это не отменяет «исторического оправдания» Ивана Грозного или Петра как предшественников теперь уже не Сталина, но Ленина. Трагическая неразрешимость конфликта «власти» и «воли» (серьезно занимавшая Самойлова до последних лет жизни) Сельвинским, по сути, игнорируется.

³² Черкасов Н. К. Записки советского актера. М., 1953. С. 382–383.

³³ В следующей строфе значима строка «Свистит лоза, топор сечет», заставляющая вспомнить известную поговорку сталинских лет о неизбежности случайных жертв — «Лес рубят — щепки летят». В инициальной строке стихов о судьбе своего поколения (1945) Самойлов использовал образ, что через два года появился в первом «ивановском» стихотворении: «Так рубят лозу на скаку» (442). Позднее этот мотив возникнет в «Перебирая наши даты» («Они шумели буйным лесом, / В них были вера и доверье. / А их повыбило железом, / И леса нет — одни деревья» — 113) и якобы «пейзажном» (но так и ненапечатанном при жизни поэта) стихотворении «Рубка леса» (1963):

Слыхали, как летит лесина, / Всем опереньем трепеща, / Как режет синь ее вершина, / Подобьем острого бича? <...> Пила пост, пила играет, / Подыгрывая топору. / И лес тихонько умирает / Под их веселую игру (481).

³⁴ Сельвинский И. Указ. соч. С. 602, 603.

³⁵ Не касаясь сложного вопроса о генезисе концепции, объясняющей наступление Смуты тиранией Грозного, рискнем предположить, что Самойлов скорее всего усвоил ее в изводе А. К. Толстого, развивавшего эту мысль прикровенно в «Князе Серебря-

ном» и весьма отчетливо в драматической трилогии. Об этом см.: Немзер А. Вальтер-Скоттовский историзм, его русские изводы и «Князь Серебряный» (в печати). О внимании Самойлова к историсофии А. К. Толстого свидетельствуют предшествующие строки «Томления...»: «Времена жестокости татарской / Воцарились под твоей рукой!», возникшие под явным воздействием баллад «Змей Тугарин» (1867) и «Поток-богатырь» (1871).

³⁶ Самойлов Д. Перебирая наши даты. М., 2000. С. 164.

³⁷ Сельвинский и А. Н. Толстой оставляют Ивана в трудный для него час, но смерти его не касаются. Можно предположить, что Толстой отказался от продолжения дилогии не только из-за неприязни к теме смерти вообще, но и из боязни современных «применений». (Это касается и романа о Петре.) По свидетельству В. Б. Шкловского, Толстой говорил:

Третью часть писать не буду <...> Это страшно. Это какой-то мрак. Крушение всех его надежд. Нельзя писать в такое время. Не подниму. После войны <когда, как предполагал Толстой, все станет иначе. — А. Н.> как-нибудь (Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1982. С. 455).

Третья серия фильма Эйзенштейна должна была завершаться героической смертью Малыты Скуратова, с которым царь прощается на берегу вожделенного Балтийского моря. В романе Костылева царь умирает (он даже в силу своей исторически обусловленной «отсталости» размышляет о том, правильно ли он действовал, и призывает колдунов, оставаясь, однако, великим государем). Но тревожный акцент возникает лишь в связи со слабостью наследника и неразумием бояр (за что мудрый царь ответственности не несет — просто ему не повезло). Звучит и тема «вольности»: один из беглых мужиков, подавшихся в разбойники от боярской неправды (забавное переписывание «реакционного» «Князя Серебряного», где на разбой простолюдинов толкает опричнина) заявляет:

Нашим солнцем был месяц, так он солнцем и останется. Один царь умре, другой будет <...> Надо докудова терпеть. Обождем еще. Мужик терпелив до золу — ждет задору. Чую, братцы: скоро настанет и наше время, пойдем горою на бояр и дворян,

что, впрочем, никак не соотносится автором с вопросом о судьбе государства. (Советские историки умели различать «прогрессивное» восстание Болотникова и «вредную» Смуту.) Заканчивается роман пирушкой у Андрея Чохова, отлившего Царь-пушку, появ-

ление которой предвещает будущие русские победы. О них сообщается в эпилоге, где Петр на отвоеванном балтийском берегу воздает должное своему предшественнику — царю Ивану — *Костылев В. Иван Грозный: Роман. М., 1949. Кн. III: Невская твердыня. С. 354–357, 366–374, 379–380, 381, 386.* Но так просто-душно излагать «факты» мог только Костылев, чей роман был в равной мере «нужным» («правильная» апология царя Ивана с указаниями на его «ограниченность»), свободным от каких-либо авторских идей и нечитабельным.

38 Рефлексия Самойлова над феноменом «пугачевщины» (в узком и широком смысле) должна рассматриваться отдельно и подробно. Здесь укажем лишь на «Убиение углицкое»: «Говорили: отдохнем / От царя от грозного. / А при Феодоре, при нем / Много было розного», при его-то безвластии и мнимой власти «светлого умом» Бориса и случилось убийство «маленького», из-за которого «по всей Руси / Началась резня» (341–342).

39 Не располагая данными об отношении Самойлова к партийной верхушке при жизни Сталина, можно предположить, что оно не сильно отличалось от того, что зафиксировано в дневнике 1957 г. Впечатления от приема в албанском посольстве (15 апреля), где присутствовали Н. С. Хрущев и Г. М. Маленков, итожатся сентенцией: «Все вместе — политический балаган, обывательщина в форме государственных категорий». О пленуме ЦК (разгромившем «антипартийную группу» Маленкова, Кагановича, Молотова и «примкнувшего к ним Шепилова») записано 4 июля:

Президиум <ЦК. — *А. Н.*> как источник власти был уничтожен еще стариком <т.е. Сталиным. — *А. Н.*>. Короткое время после его смерти он функционировал как результат компромисса, но, будучи лишен подлинных рычагов власти, должен был отмереть. Борьба, завершившаяся на пленуме, не была борьбой идеологической и не отражала настроений широких слоев народа. Это была борьба внутри сложившегося правящего новообразования <...> «Фракционеры» (а их большинство!) не были поддержаны именно потому, что несли в себе традицию прежнего Политбюро, стоявшего над классом аппаратчиков.

30 июля появляется запись: «*Vox populi* — пьяный старикашка на улице говорит: “Царя я уважал, Ленина любил, Сталина боялся. А теперь я никого не боюсь, никого не люблю и никого не уважаю”». Прямо за этой зарисовкой (печальной вариацией темы «жизнь без царей») записано: «Последние события выдвинули на

первый план фигуру Жукова. Он решил дело. В нем растет будущий диктатор России», т.е. межеумочная и беспринципная «вольница» (жесткие оценки разного рода идущих сверху и тут же угадывающих инициатив появляются в дневнике постоянно) должна завершиться новой тиранией — *Самойлов Д.* Поденные записи. Т. 1. С. 275, 288, 291. Показательно, что, когда при публикации «Смерти Ивана» в «Ближних странах» фрагмент «А может, и во все не надо царей? <...> Сами себе цари, / Сами государи» вызвал противодействие цензуры, Самойлов, ослабив резкость выражений, усилил «антибоярскую» тональность («Они в небе парят / Выше царских палат, / Они знать не хотят / Ни князей, / Ни княжат, / Ни царей, / Ни царят» (576). Это, разумеется, не отменяет цензурного характера правки (на своих вечерах поэт читал первоначальный вариант, восстановленный в «Избранных произведениях» и сб. «Снегопад»).

⁴⁰ Поскольку Курбский и Ванька-холоп — двойники Ивана, а «держава» неотделима от Грозного, то в финальной строке речь идет о спасении души не одного царя, но всех, кто обрелся во мгле. Это напоминает предсмертную молитву Шибанова:

О князь, я молю, да простит тебе Бог / Измену твою пред отчизной <...> За грозного, Боже, царя я молюсь, / За нашу святую, великую Русь» (*Толстой А. К.* Указ. соч. Т. 1. С. 231).

⁴¹ *Самойлов Д.* Поденные записи. Т. 1. С. 272, 287.

⁴² Изданный несколько позднее строгий академический труд С. Б. Веселовского «Исследования по истории опричнины» (М., 1963) был прочитан как обличение Сталина — и не только потому, что выдающийся ученый скептически (если не сказать — безразлично) отзывался о воспевавших Грозного в 1940-х гг. «мастерах искусства», а сам подвергался проработочной критике. Описание и осуждение опричного террора просто не могли восприниматься вне контекста недавней истории.

⁴³ Похоже, что «Смерть Ивана» отозвалась в поэме А. А. Вознесенского «Мастера» (1959), где Грозный («царь») предстает злоеющим, ненавидящим народ, свободу и художество монстром. Антисталинский пафос «Мастеров» сомнению не подлежит. Оба посвящения поэмы открываются самойловским мотивом: «Колокола, гудошники... / Звон. Звон», «Москва гудит, как варево, / Под колокольный звон...» (*Вознесенский А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 1. С. 369, 370).

- ⁴⁴ Сельвинский И. Указ. соч. С. 419–420; Толстой А. Н. Указ. соч. С. 91, 74. «Языковедческий» пассаж царя у Сельвинского напоминает известный анекдот о Сталине, который, узнав о звуковой близости нескольких польских и русских слов и звуковом различии польского «дупа» и его русского эквивалента, замечает: «Из-за одного слова язык (нацию) придумали».
- ⁴⁵ Сельвинский И. Указ. соч. С. 448, 432, 489–490, 603.
- ⁴⁶ Свое отношение к эмиграции Самойлов выразил в нескольких к тому времени опубликованных стихотворениях — «Песнь о походе», «Анна Ярославна», «...И тогда узнаешь вдруг» (все — 1973), «Часовой» (1978); о них см.: Немзер А. Лирика Давида Самойлова // Самойлов Д. Стихотворения. С. 37, 44, 19–20.
- ⁴⁷ Оно-то и обеспечило выход в свет «Голосов за холмами». «Провести» эту книгу в относительно либеральном «Советском писателе» (не говоря о др. московских издательствах) было просто невозможно. И отнюдь не только из-за «Томления Курбского». Закономерно, что «Голоса за холмами» вызвали в центре приступ гнева, следствием которого стал выговор заведующей русской редакцией «Ээсти раамат» Н. Д. Абашиной.
- ⁴⁸ На вопрос, почему Самойлов перенес «Убиение углицкое» в балладный раздел «Горсти», ответить затруднительно. Одной из причин можно счесть композицию последнего самойловского сборника. Готовя его к печати, Самойлов не располагал новой поэмой. С осени 1979 г., когда был написан «Юлий Кломпус», любимый и принципиально значимый жанр поэту не давался. «Возвращение» и «Похититель славы» написались осенью 1988 г. (см. дневниковые записи от 19 сент. и 28 нояб. — Самойлов Д. Поденные записи. Т. 2. С. 253, 254), когда сборник был уже составлен и, скорее всего, передан в издательство. Печатать «Канделябры» (1978), которые в разгар перестроечных полемик были бы восприняты исключительно в скандально-политическом ключе, поэт не хотел. Отсутствующую поэму должны были заменить цикл «Беатриче» (скрытая поэма) и балладный раздел, ядро которого составила группа текстов 1986 г. («Королевская шутка», «Песня ясеневое листка», «Андалузская баллада», «Кабаретная баллада» — прежде были опубликованы в № 3 «Дружбы народов» за 1987 г., параллельно в «Юности» вышла «Притча о сыновьях Уцы») с отчетливыми «историями», в большей или меньшей степени «игровой» повествовательной тональностью и завуалированным лирическим планом. К ним Самойлов добавил «Смотрины», «Вознесение Августа Лима», переработанную вер-

сию старой «Баллады о конце света» и давно написанного, ранее невозможного для печати «Блудного сына» (прежде текст этот автор аттестовал поэмой). Переноса «Горсть» в двухтомник, поэт, видимо, счел раздел (он замыкал первый том) недостаточно представительным (или не вполне удачным) и пополнил его тремя очень выигрышными опусами из «Голосов за холмами» — «Смертью императора Максимилиана», «Скоморохами» и «Убиением углицким» (хотя два последних текста могут быть сочтены балладами с большой натяжкой). Открывал раздел «цикл» 1986 г.; за ним следовали явно проходная шутивая, но затянутая баллада о Лиме, «Смерть императора Максимилиана», «Смотрины» (баллада, в которую сгустилась ненаписанная поэма об Иоанне Антоновиче) и «ударные» (принципиально важные для автора) «Убиение углицкое», «Скоморохи», «Блудный сын». Замкнула раздел (последнюю на тогда и, как оказалось, вообще поэтическую книгу Самойлова, первый том «Избранных произведений»; во втором — поэмы, цикл пьес о слоненке и статьи) «Баллада о конце света» с выразительным подзаголовком «Из блокнота 41 года» (в автографе первоначальный текст датирован 15 янв. 1946 г., блокнот 1941 г. не сохранился) и еще более выразительной кодой: красноармейцы не внемлют немецким сообщениям о близкой космической катастрофе — «И только лица побелели. / Цветной сигнал взлетел как плеть... / Коли себя не пожалели, / Планету нечего жалеть» (374). Важно было не отделить «Убиение углицкое» от «Томления Курбского», а расширить смысловой диапазон балладного раздела и прибавить ему энергии.

⁴⁹ *Слуцкий Б.* Стихотворения. М., 1989. С. 265. Текст условно датируется рубежом 1960–70-х.

⁵⁰ *Самойлов Д.* Поденные записи. Т. 2. С. 273. О сохранившихся набросках поэмы, посвященной последним дням Сталина (начало 1960-х) см.: *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова. С. 391–393.

ИМЕНОВАНИЕ КАК ПРЕДМЕТ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ НА ГРАНИЦЕ XX и XXI вв. (СТИХИ АЛЕКСАНДРА ЛЕВИНА)

ЛЮДМИЛА ЗУБОВА

К концу XX в. стало очевидно, что рефлексия над чем бы то ни было предстает в поэзии прежде всего рефлексией над словом: рассуждениями о способе выражения, внесенными в текст¹. Рассмотрим с этой точки зрения поэтику Александра Левина, одного из самых филологических современных поэтов, автора и исполнителя песен², специалиста по компьютерным технологиям³.

Поэтическую рефлексия Левина, непосредственно связанную с именованием персонажей, сопоставим с историко-филологической рефлексией Ю. М. Лотмана и философской рефлексией М. Н. Эпштейна.

Поэтические высказывания Левина об истории, социально-политических изменениях, психологии, культуре формируются в сфере его активного внимания к фонетическим, словообразовательным, грамматическим, смысловым потенциям слова — т.е. к языку как высокоинформативной динамичной системе. Ю. М. Лотман связывал резкое возрастание информативности с моментом взрыва в культуре:

Момент взрыва — одновременно место резкого возрастания информативности всей системы <...> Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения [Лотман: 28].

Совсем недавно мы пережили конец века и тысячелетия со всеми полагающимися настроениями и рефлексиями на тему конца — если не конца света, то, по крайней мере, конца куль-

туры. Культура этого времени в развитом и уже почти исчерпанном постмодернизме переполнена образами своего собственного угасания и разрушения. М. Эпштейн считает, что постмодернистский лингвоцентризм — это травматическая реакция человека, на которого обрушилось столько информации, что он, будучи не в состоянии ее усвоить, реагирует не на означаемое, а на означающее, на знаки [Эпштейн 1999: 218]. Этот тезис может быть очень выразительно проиллюстрирован коротким текстом Левина «Стишие патриотическое»:

Москва! Как много в этом звуке!

И эм, и эс, и о, и ква!⁴ [Левин 1995: 166]

И рефлексия о веке уходящем и веке наступающем становится по преимуществу рефлексией над языком, заставляющим думать, видеть и чувствовать так, как он, язык, предписывает.

Такая рефлексия часто воплощается в сопротивлении языковому диктату — не только фразеологическому, но и лексическому, и грамматическому.

Но при этом оказывается, что сопротивление тоже направлено языком: дело в том, что язык во многих своих элементах и системных связях противоречив, он допускает альтернативы разной степени очевидности. Конец XX века в русской культуре — время альтернатив, вариантов, плюрализма, неочевидного выбора или отказа от выбора.

Ощущение конца, свойственное любому концу века, может быть в то же время и ощущением нового начала:

Все, что предыдущее поколение воспринимало под знаком «пост-», новое поколение видит как «прото-», как подступ к новой эпохе, набросок новой культурной формации [Эпштейн 2004: 69].

От *пост-* к *прото-* и движется Александр Левин.

Ю. М. Лотман придавал большое значение категории возможного: «Будущее предстает как пространство возможных состояний» [Лотман: 28].

Гегельянское сознание, вошедшее даже незаметно для нас в самую плоть нашей мысли, воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что

могло бы произойти, но не сделалось реальностью <...> Можно, однако, представить себе и такой взгляд, согласно которому именно эти «потерянные» пути представляют одну из наиболее волнующих проблем для историка-философа [Лотман: 96].

Смену философских парадигм на границе XX и XXI вв. М. Эпштейн видит именно в смене модальностей: от сущего и должного к возможному [Эпштейн 2001: 53].

Александру Левину свойственно «осознание языка как особой, отдельной реальности, обладающей огромными и мало используемыми возможностями: подвижностью, изменчивостью и избыточностью» [Левин, Строчков: 170]. Сам автор назвал один из разделов своей первой книги лингвопластикой. По существу, поэтический язык Левина в целом представляет собой лингвопластику в разных ее проявлениях.

Поэзия Левина давно находится в сфере внимания лингвистов (см., напр.: [Штайн 1996; Зубова 2000; 2003; 2006 и др.; Ремчукова 2005; Фатеева 2001; 2006 и др.]).

Игорь Лощилов пишет об этом авторе так:

Миры суффиксов, корней и приставок, загадочный мир синтаксиса превращаются в некий лимб, из которого читатель слышит голоса нерожденных существ и непроявленных сущностей, заставляющих сложным сочетанием органики и механицизма вспомнить изобразительный опыт Эшера, Дали, Руссо, «насекомый мир» Н. Олейникова и Н. Заболоцкого, хармсовский вкус к детскому слову и слуху, хлебниковское «корнесловие». Специфически «левинским» кажется невообразимая (чуть было не сказалось «невыносимая») легкость этой поэзии, явственно слышимая в авторском пении-исполнении [Лощилов 1995].

При всем этом поэтическое сообщение Левина серьезно по существу: его языковая игра наполнена онтологическим смыслом трансформаций как наиболее полного и адекватного проявления бытия, как воплощения разнообразных возможностей⁵, а «в сердцевине, в глубине Левин — сокровенный лирик, извлекающий поэзию и лиризм оттуда, где им, казалось бы, и места уже нет» [Анпилов: 359].

Левин очень любит включать в свои стихи, песни и даже в книги, обучающие работе на компьютере, имена собственные. Иногда ряды имен движут лирический сюжет:

ПИВНАЯ ПЕСНЯ

Выпьем пива,
выпьем и споём,
как мы красиво
с **Машкой** пиво пьём.

<...>

Здравствуй, Вова!
Подходи, садись.
Как хорошо, что мы
пивом запаслись!

<...>

Здравствуй, Ваня!

Подходи, Борис!

Здесь на полянке
суший парадиз!

<...>

**Здравствуйте, Лёша, Оля, Гена,
Лена⁶, Саня, Валентин!**

Мы вас хорошим
светлым пивом угостим.

<...> [Левин 1995: 170].

Обратим внимание на то, с каким удовольствием в этой песне, приветствующей друзей и объединяющей их в счастливый момент, перечисляются имена. В начале текста слова с *Машкой* создают очень выразительный мелодический рисунок гласных на фоне отсутствующего ударного звука [а] в предшествующем фрагменте: [а] — самый открытый гласный звук, самый гласный из всех гласных. Конечно, выразительна здесь и «домашняя» уменьшительная форма имени.

Не исключено, что начало «Пивной песни» соотносится с началом знаменитой песни «У самовара я и моя Маша», тогда возможно такой прочтение: с Машей пьют чай, а с Машкой пиво, и этому радуются.

Похоже, что на дальнейшее развертывание текста влияет поэтическая этимология: человек, приглашая друзей, как будто машет им рукой. Этот жест не назван, но он изображается всей образной системой и структурой текста.

Перечисление количественно нарастает от куплета к куплету: сначала приглашается Вова, потом Ваня и Борис, потом Лёша, Оля, Гена, Лена, Саня, Валентин. При исполнении этой песни к голосу одного певца прибавляются новые голоса, соло преобразуется сначала в дуэт, потом в хор [Левин 1997].

Здесь можно наблюдать архетипическое явление, уходящее корнями в мифологическое сознание: название отчетливо представлено как вызывание.

Совсем по-другому имена собственные фигурируют в тексте об аварии на производстве:

КАК ЭТО БЫЛО (РАССКАЗ ОЧЕВИДЦА)

Посвящается нашим доблестным лётчикам,
морякам, железнодорожникам, шахтёрам,
водителям, наладчикам, программистам
и атомным энергетикам.

Только начали вводить,
вырубили стрингер,
вдруг сирена: под крылом
загорелась букса.

Я был слева, у шунтов,
Лапин мерил синус.

Тут трянуло первый раз
и пошла просадка.

<...>

Зотов крикнул: «Стопори!
Стопори, **Семёнов!**»

<...>

Кунчукова ставит семь,
по приборам — восемь.

Я стою, держу шунты,

Зотов вводит фэйдер,
но заклинило рычаг:

апатит в канале.

<...>

Тут и **Лапин** заорал:

«Стопори, **Семёнов!**»

Попытался вырвать руль,
но **Олег** не отдал.

<...>

Лапин к стрингеру, врубил,

<...>

Дальше помню как во сне:

Лапин где-то в трюме,

Кунчукова ставит семь,

по приборам — восемь,

Зотов синий и хрипит,

нету валидола,

а **Олег** вцепился в руль

и не отвечает.

<...> [Левин 2001: 24].

Этот текст подробно прокомментирован автором. Левин говорит, что надолго запомнил «атмосферу панического аврала и мучительного выхода из сбоя» в вычислительном центре системы «Экспресс-2», через которую продавались железнодорожные билеты.

Прочитирую следующие фрагменты комментария:

Мне очень запомнилась такая особая манера рассказывать истории, которую я отметил у некоторых из этих людей. Они очень азартно повествуют о событиях в своем Нахабино, Одинцово, Ка-

потне, о всяких происшествиях на работе, причем так рассказывают, будто слушающие полностью в курсе их личных дел, а заодно и в курсе профессиональной терминологии. Действующих лиц своих историй всегда называют по именам или фамилиям (а то и по кличкам), как будто вы всех этих людей знаете, и одного упоминания фамилии достаточно. Терминологию профессиональную тоже употребляют без раздумий, нисколько не интересуясь тем, понимает ли ее собеседник... [Левин 2006b]

И сам текст, и рассказ об истории его создания совершенно ясно показывают, что осмысление автором аварийных ситуаций неотделимо от наблюдения за языком людей, которые эти ситуации создают: называние людей преимущественно по фамилиям, принятое на производстве — одно из проявлений общей ограниченности (профессиональной и этической), самоуверенности и безответственности, общего невнимания и к людям, и к машинам⁷.

В следующем тексте еще более отчетливо выражена мысль о том, как само именование становится источником опасности для человека и общества:

Едет, едет Вася,
он всю жизнь в четвёртом классе,
у него жена Маруся
и в кармане пистолет.
Вася — это кличка,
а звать его Кацо.
У него приятное лицо.

А в другом вагоне
едет Моня, весь в болонье,
у него подруга Соня
и в кармане пистолет.
Моня — тоже кличка,
а звать его Казбек,
он интеллигентный человек.

Вон едет Грицько,
он тянет свежее пиво,
ему легко,
и звать его Серёга.

Едет Асланбек, такой угрюмый
и небритый,
он читает Гераклита,
а в кармане пистолет.
Асланбек — это кличка,
а звать его Абрам,
он не пьёт рассола по утрам.

А в другом вагоне
едет Гия, мастер кия,
у него глаза стальные,
а в кармане пистолет.
Гия — тоже кличка,
а звать его Петром...
Ой, всё это не кончится добром!

А вон едет Ахмет,
в одной руке его билет,
в другой — букет,
и пистолет в кармане...

[Левин 1995: 118]

Этот текст говорит об искаженном мире, в котором каждый из персонажей оказывается потенциальным носителем зла (даже если пистолет предназначен для защиты), поскольку является носителем псевдоимени, псевдонима, клички. Собственное имя подменяется несобственным (разумеется, не в терминологическом смысле). Странная логика причинно-следственных отношений поэтически убедительна, так как речь идет о слове, руководящем действием: в народной культуре «имя необходимо для того, чтобы *быть*, а прозвище — для того, чтобы *вступать в контакт*» [Байбурин: 69].

Далее рассмотрим, как Левин изображает обмен именами и, соответственно, свойствами между агрессором и его жертвой:

Идет борьба Бобра с Козлом,
извечная игра.

Козло зовёт себя Бобром,
Козлом зовёт Бобра.

Но и **Бобро** не отстаёт:
себя зовёт Бобром
и песни смелые поет,
и машет топором.

Козло сажается сидеть,
бебекать и вздыхать.

Бобро приходит поглядеть
и лапкой помахать.

Но тут хватается **Бобро**
и садится сидеть.

Злорадное бежит **Козло**
на это поглядеть

и вот давай дразнить **Бобро**:
«Теперя ты — **Козло!**»

А тут оно его — в мурло!

А то его — в ребро!

<...>

Вот так идет борьба с **Козлом**
извечного **Бобра**⁸.

Это стихотворение основано не только на очевидной фонетической деформации слов в сочетании *добро*⁹ и *зло* и на вполне прозрачной жаргонной инвективе *козел*, но и на грамматической неопределенности субъекта и объекта в оптимистической сентенции *добро побеждает зло* — поскольку именительный и винительный падежи в этом предложении омонимичны. Противоречивая грамматическая структура как будто концентрирует в себе этический конфликт, который и обыгрывается Левиным.

Автокомментарий к этому тексту таков:

Лет, наверное, двадцать тому решил я завязать со стишками на политические темы. <...> Что это? Почему опять?

<...> Создающаяся в стране ситуация не столько реально похожа на поздний совок (она на самом деле другая), сколько мы ее такой хотим видеть. И не потому, что хотим, а потому, что она возвращает нам привычное с юности чувство правоты, позицию морального превосходства. А это с экзистенциальной точки зрения поважнее будет, чем истинное положение вещей. Такой вот психоанализ. <...>

На самом деле, мне кажется, что в той или иной степени верны обе версии, но в какой пропорции, мне судить трудно [Левин 2006а].

Описываемая ситуация невнятности при различении добра и зла, субъекта и объекта агрессии предваряется в первой же строке — соседством фонетически подобных слов *борьба бобра*, трудно произносимых в непосредственном контакте.

Существенно, что имена персонажей здесь представлены в среднем роде. Конечно, это определяется родом производящих абстрактных существительных *добро* и *зло*, но, как показал Я. И. Гин, средний род при олицетворении обычно преодолевается маскулинизацией персонажей: согласовательными аномалиями типа *Горе залез*, предпочтением согласования с глаголами настоящего времени, в которых род не обозначается, перефразированием и др. способами [Гин: 91–128]. У Левина наблюдается противоположная направленность грамматического преобразования: давая имена персонажам, он максимально усиливает напряжение между обезличивающим средним родом и олицетворением, потому что персонажи, при всей их выразительной активности в поединке, остаются аллегориями этических антиномий. Напряжение, подчеркивающее абстракцию, создается устранением мужского рода словарных слов: *козел*, *бобер* превращаются в *козло*, *бобро* (в этом случае, конечно, есть и словообразовательная контаминация, и структурная аналогия со словами типа *хамло*). В строке *Козло зовёт себя Бобром* мужской и средний род второго существительного нейтрализованы в творительном падеже.

Следующий пример показывает, как часть имени становится автономной и преобразуется в концепт, выражающий идею превосходства одних людей над другими:

СТИШИЕ ОЧЕНЬ ДЛИННОЕ

Ов не любит Ева, но уважает.
 Ечко не уважает Енко, но боится.
 Зян не боится Янца, но что-то в нем такое чувствует.
 Ман считает Зона гадом, но молчит.
 Оглы не верит Заде, но вынужден терпеть.
 Дзе как увидит Швили, весь аж синееет.
 Тяну как услышит, что Оцу идёт, весь аж бледнеет.
 Авичус чуть не зарезал Айтиса, но их разняли.
 Оев чуть не убил Аева, но Ылев его унял.
 Если Ылев сейчас же не уймет остальных,
 Бог знает чем всё это может кончиться! [Левин 2001: 158]

Александр Левин пишет об этом стихотворении так:

Основная мысль этого текста, как я ее для себя формулирую, такова: СССР распался, а внутри каждого из новых государств люди также не ладят друг с другом, как раньше не ладили с людьми из других республик. А то и хуже. То есть вместо межнациональной розни на первый план вылезла внутринациональная... И если Ыев... Короче, форменное «предчувствие гражданской войны»... [Из письма автору статьи]

Автономные аффиксы здесь не просто лексикализуются, а превращаются в гиперонимы (об этом явлении в других текстах см.: [Николина: 323]), аффиксальные части слов пишутся с заглавных букв. При этом каждый обрывок имени является одновременно и собственным именем, и нарицательным, личные имена вытесняются индексами родового происхождения. Смысл стихотворения оказывается выраженным на уровне словообразования. Ненависть между представителями разных родов внутри одной национальности ведет к деградации культуры: в архаическом сознании «индивид был только экземпляром рода <...>. И, в соответствии с этим, у всех было только *одно* настоящее имя — имя рода, или же известный корень, лежащий в основе всех дериватов от него» [Флоренский 2006: 179].

В классической поэзии аффиксальная часть фамилии тоже употреблялась автономно, но не как гипероним, а как знак умолчания, например, у Пушкина в «Дневнике Онегина»:

Бойтесь вы графини **-овой?** —
 Сказала им Элиза К. —
 Да, — возразил NN суровый, —
 Боимся мы графини **-овой**,
 Как вы боитесь паука.

Последние два текста Левина связаны с проблемой именования как онтологическим условием: перемена или искажение имени ведет к изменению сущности.

Метонимические обозначения персонажей изображены Левиным как знаки игнорирования его личности:

ШЕСТВИЕ, ИЛИ ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ МАЛЬЧИКОВ, ИДУЩИХ НА УРОК НАЧАЛЬНОЙ ВОЕННОЙ ПОДГО- ТОВКИ, В ПОРЯДКЕ ВОЗРАСТАНИЯ И ПРОХОЖДЕНИЯ

Много мальчиков сегодня
 в школу весело шагают <...>
 Вот шагает мальчик с папкой <...>
 А за с папкой — мальчик с кубком <...>
 А за с кубком — мальчик в шапке, <...>
 А за в шапке — мальчик с ручкой <...>
 А за с ручкой — мальчик с ранцем <...>
 А за с ранцем — мальчик с рыбкой <...>
 А за с рыбкой — мальчик с птичкой <...>
 И последним, за без птички,
 в школу весело шагает
 их товарищ подполковник,
 тоже чем-то молодец.
 Он учитель подготовки,
 раньше был такой же школьник,
 а потом от подготовки
 стал советский офицер [Левин 1995: 126–127].

Метонимическое название людей по внешнему признаку связано с сюжетом, отраженным заглавием: в ситуации военной подготовки из наблюдаемого зрелища вычленяются четко фиксированные, одинаково организованные детали¹⁰.

Александр Левин с удовольствием занимается изобретением слов, создавая и называя воображаемое, как, например, в таком стихотворении:

ОРФЕЙ

Здесь **чичажник** и **мантульник**,
лопушаник и **чиграк**,
волчий локоть, **загогульник**,
самоед и **буерак**.

Вьются стайкой **пятихатки**,
 злобный **вывертель** жужжит,
 тихо ползают **мохнатки**
 и **перчаточник** бежит.

Всяк несёт своё устройство,
 всяк вершит своё еройство.

Под крупинкой **толкунец**
 водит бойкий па-де-дец.

Голубника костенеет,
мухоедка яйца греет,

ерофеевка шуршит,
стрекомысло так лежит.
Аполлонница с **нимфеткой**
 над лиловою **клеветкой**,
а безвредень над **ваньком**,
 изумительным цветком.

А на пне ветлуги старой
 я сижу с моей кифарой,
 и на пенье-ё певуче
 всяка тварь слетает тучей.

И пока звучит струна,
 я даю им имена

[Левин 2001: 42].

О том, как появилось это стихотворение, Левин рассказывает:

В конце 90-х годов побывал я на одном волжском островке под Казанью. Островок вообще-то безымянный, но все называли его Буяном. Почему бы и нет?

Заинтриговала меня тамошняя растительность. Так похожая на нашу, московскую, подмосковную, при ближайшем рассмотрении всякий раз оказывалась она какой-то иной. <...> И как со всем этим быть? Как все это безымянное называть в разговорах и стихах?

<...> Вот я и подумал, что названия для цветка, птицы, насекомого не обязательно знать. Можно его придумать — лишь бы слово было похоже на то, что видишь. Так по одной из легенд дозволено было поступать Орфею (а по другой — Адаму). Так и я поступил [Левин 2006с].

Р. Якобсон писал:

Важная возможность поэтического неологизма — беспредметность <...> До известной степени всякое поэтическое слово беспредметно. Это имел в виду французский поэт, говоря, что в поэзии — цветы, которых нет ни в одном букете (см.: Mallarme. Crise de vers) [Якобсон: 315].

Не исключено, что стихотворение «Орфей» — прямая реакция на слова Малларме, во всяком случае, Левин буквализирует

это утверждение и показывает нам «цветы, которых нет ни в одном букете» и воображаемых насекомых.

Этот Орфей не только изобретает, но и ловит слова из разнообразных языковых сфер — независимо от того, знает ли автор текста эти реально существующие слова. Так, например, *мантульником* называли прислужника за столом, слово *вывертень* в говорах обозначает мага, оборотня, а также является названием детской игры, слово *мохнатка* в разных сферах номинации имеет значения ‘жук’, ‘рукавица’, ‘подстилка на сиденье автомобиля’, ‘интимная часть женского тела’, ‘проститутка’, *перчаточник* — ‘изготовитель перчаток’ и ‘порода рыб’¹¹. Иногда Левин, зная, что эти слова существуют в других значениях, играет с языковым фоном. Так, вслед за названием мохнатки как насекомого следует: *Всяк несёт своё устройство, / всяк вершит своё ероичество*.

И поэтому, когда в конце стихотворения говорится, что на пенье кифары (как на пень) *всяка тварь слетает тучей*, то эта *всяка тварь* — не только объекты вымышленного мира, но и сами слова, взятые отовсюду, в том числе и из литературы, например, *аполлонница с нимфеткой* — имеют своим источником одновременно античный миф про Аполлона и нимфу и роман «Лолита» писателя-энтомолога В. Набокова.

В статье А. Левина и В. Строчкова говорится:

... он <язык. — Л. З.> обладает большей потенцией синтеза, в нем можно строить не только лингвистические подобию — рефлексы нашего мира, но и фантомы, означающие то, чего нет, не бывает и даже, может быть, и быть не может в наших местах. И в этом смысле язык — вселенная безграничных возможностей, мир, в котором действительно возможен Всемогуший Творец [Левин, Строчков: 170].

Одно из самых заметных свойств поэтики Левина — многочисленные грамматические эксперименты с переосмыслением частей речи, основанным на их омонимическом потенциале (см., напр.: [Зубова 2000: 252–253; Фатеева 2006: 53–57]). Имена собственные тоже попадают в сферу преобразований:

Когда душа стрела и пела,
 а в ней уныло и стонало,
 и ухало, и бормотало,
 и барахло, и одеяло...
 О чём мы думали тогда?
 О чём качали головами?
 Что лучше — ахать или похоть?
 Что лучше — лапоть или выпить?
 Что лучше — тень или отстань?
 Что лучше — осень или плесень?
 Ну, перестань...

Такси меня куда-нибудь,
 туда где весело и жуть,
 туда, где светится и птица,
 где жить легко и далеко,
 где, простыня и продолжаясь,
 лежит поляна, а на ней
 Полина или же Елена,
 а может Лиза и зараза,
 а может Оля и лелея,
 а я такой всего боец...
 <...> [Левин 1995: 193].

В первых двух строчках стихотворения обозначены противоположные состояния души. Раздвоенность ощущений, которая и задает интенцию грамматической неоднозначности слов. Динамизируя устоявшиеся в языке синтаксические связи, Левин приводит в движение субстанции, свойства, действия и заставляет их обмениваться функциями. Это связано с воспоминанием о прошлом языка, с языковыми фантазиями, может быть, образами будущих слов. Так, подразумеваемые инфинитивы **стреть*, **уныть*, **одеять* представляют собой утраченные звенья словообразования. А потенциальные инфинитивы для глагольных форм *барахло*, *простыня* загадочны и прозрачны.

И при частеречных, и при семантических трансформациях автор осуществляет своеобразную ревизию языка, создавая смысл и сюжет из намеренного грамматически неправильного, но вполне возможного понимания привычных слов.

Сюжетообразующей является и фонетика. Каждая строка фрагмента с именами содержит плавные звуковые переходы от одного имени к другому: *лежит пол(яна, а на) ней*; *Полина (или же Еле)на*; *а может Л(иза и за)раза*; *а может О(ля и лелея)*.

Имя *Полина* является в тексте фонетически производным от слова *поляна* (человек сливается с природой в фонетическом образе), союз *или* предваряет появление имени *Елена*, а звуковой комплекс *лиже* на стыке слов *или же* ведет к имени *Лиза*, активизируя его созвучность с глаголом *лизать*. Эта

псевдоэтимология эксплицируется словом *зараза*. Имя *Оля*, возможно, тоже оказывается здесь по ассоциации с *заразой*: в 80-х гг. появилась песенка со словами: *Спит, спит, спит / Оля с кем попало, / А про СПИД, СПИ, СПИД / Оля не слыжала* [Анонс]. Имя *Оля* проявляет себя как возможное деепричастие, так как следующее имя — **Лилия* — дано сразу в виде деепричастия *лелея* (ср. архаико-поэтическое название цветка *лиléя*). Сочетание *Оля* и *лелея* является также производным от созвучного фразеологизма *холить* и *лелеять*, вполне естественного в деепричастной форме.

Конечно, то, что мы видим в этом стихотворении, можно назвать и омонимическими каламбурами, но сгущение грамматических трансформаций в тексте дает представление о возможностях иной категоризации понятий, язык приводится в состояние первозданного хаоса с его архаическим синкретизмом и тут же гармонизируется заново поэзией превращений, то есть осуществляется деконструкция. Особенно наглядно принцип деконструкции проявляется на примере существительного *боец* из строки *а я такой всего боец*.

Это слово могло бы восприниматься как семантически производное от словарного *боец* — ‘воин’, но здесь акцентируется не преобладание контекстуального значения, а его независимость. Можно представить себе такую логику в конструировании авторского слова: общелитературное значение слова *боец* — не единственно возможное для языка. То, что этим словом назван активный и в идеале смелый деятель — системно закономерно, но исторически случайно, ибо система допускает и образование слова от глагола *бояться*. Существует слово *бояка* с тем же корнем (оно употребляется в языке детей или применительно к детям). Следовательно, нормативное лексическое значение *боец* — ‘воин’ не основано на системной необходимости, оно не определяется ни составом слов, ни способом словообразования. А если так, то корень *-бой-* энантиосемичен (противоречив по смыслу). Слово *трус* слишком порицательно, языку нужен и его более мягкий, не обидный синоним, которым и могло бы стать слово *боец*. В стихотворении слово *боец* двусмысленно: с одной стороны, бойцом

можно было бы назвать мужчину, активного в отношениях с женщинами, но местоимение *всего* придает этому слову противоположный смысл.

Следующий пример показывает, как слова возникают при перестановке морфем и слогов во многих словах:

АПОЛЛОН СОЮЗНЫЙ

Я матый лох, бегущий краем света.
Я натый мох в фундаментах домов,
в которых жил тот ликий солнцем бог
всех рявых куд, всех слов потенциальных,
лысеющий в стараниях, однако
не слишком чтобы лепых и приличных, —
о закудрявливаньи лысых и убогих,
и тех которым пофигу прислали
из всех иных краев трудолюбивых,
но не центричных логосом и солнцем, —
о загибании волосьев и колосьев
полозьев и поленьев, и вареньев,
не о раскручивании — о разгибайстве,
о производстве из какого сора
пушистого такого кифаредства.

Но ликий солнцем, в битвах растолстевший,
уву, он не живет теперь в домах,
где я фундаментом ментальным проживаю
(центристом логоса и мелорадикалом)
доставшийся в наследство материал.
Тучегонителем он скрыт до основания,
он скрыт во тьме (и там же спит и ест),
в гонимых тучах он нашел приют,
мой ликий солнцем, мой союзный ойла,
мой бывший, но отставленный стремист.

И нет его в устройстве зданья мира,
(там правит слово пьяный винокрад
о треснувший асфальт в словоподтеках),
где я как матый лох за каждый звук
плачу наличной кровью и усмешкой,
но счет свой, обязательный к оплате,
я, мирный любочад и сидидом,

Орфей, необязательный к прочтению,
не предъявлю ни демосу, ни Зевсу [Левин 2001: 68].

В заглавии стихотворения содержится указание на совместный космический полет русских и американцев «Союз» — «Аполлон», предпринятый в июле 1975 г. Упоминание космической программы у Левина задает интенцию текстопорождающих перемещений: в этом полете космонавты переходили из одного корабля в другой. Все это стихотворение пронизано текстопорождающими метатезами. Ими преобразованы такие слова, как *лохматый*, *мохнатый*, *кудрявый*, *логоцентричный*, *солнцеликий*, *фундаментальный*, *экстремист*, *мирозданье*, *чадолюб*, *домосед*.

Начало стихотворения, пародирующее заглавие повести Чингиза Айтматова *Пегий пес, бегущий краем моря*, слово *лох*, появляющееся в первой строке, а также слова *ликий солнцем бог* имплицитно именуют Аполлона, так как в античной литературе Аполлон именовался *Аполлон Ликейский* и *Аполлон Волчий* (*Apollon Ioxi*). Далее Левин намекает на Аполлона словами *о закудрявливань лысых и убогих* (ср. строки Пушкина из стихотворения «Поэт»: *Пока не требует поэта* и далее). Возможно, в образе закудрявливания представлен облик не только Аполлона, но и Пушкина. Вероятно, как отсылку к строке *К нему не зарастет народная тропа* из стихотворения Пушкина «Памятник» можно понимать слово *демосу* в конце стихотворения Левина. В последней строке первой строфы появляется прилагательное *пушистого*, которое, будучи созвучным имени Пушкина, восходит и к современному жаргонному фразеологизму *белый и пушистый* ('хороший, правильный'). Пушистость связывается и с одуванчиками, поскольку Левин непосредственно перед этим упоминает стихи Ахматовой о поэзии (*Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда / как желтый одуванчик у забора, / как лопухи и лебеда*).

Имя Зевса, которым заканчивается стихотворение, предвзвешено во второй строфе упоминанием *тучегонителя*, словами *В гонимых тучах он нашел приют*, что отсылает к строкам Лермонтова о тучках (*Кто же вас гонит?..*).

Левин заканчивает стихотворение, соотнося имя *Аполлон* с именем Орфея, соперника Аполлона. Строка *Орфей, необязательный к прочтенью* соответствует названию сборника стихов Левина «Орфей необязательный».

Одной из наиболее перспективных задач науки, актуальных для «протосимметрической цивилизации» XXI в., М. Эпштейн считает «открытие параллельных, зеркальных вселенных, где правое и левое меняются местами, и время течет в обратном направлении» [Эпштейн 2004: 144]. Именно эту картину можно наблюдать на языковом уровне в поэтике стихотворения «Аполлон союзный», где части слов меняются местами.

В стихах Левина возникает множество персонажей из языка, из потока речи, из литературных текстов, песенок и т.д. Эти существа живут своей жизнью: *кудаблин-тудаблин, голый по пояс, великий Вдверкулез, Оттудово чудовищное, человека образная, ижина, сучёт, Резвяся, Громам, Комарамуха* и мн. др. «Левин словно бы делает из языка мультфильм, подобный битловской “Yellow Submarine” с ее детски-сюрреалистическими существами» [Кукулин: 225].

Из сочетания *выпал снег* возникает субъект *нег* и предикат *выполз*.

Выполз нег на зелен луг.
Тихо лёг.
Полежал один денёк
и утёк.

Вскоре новый выполз нег
на лужок.
<...>¹².

Действия этого существа изображаются на этимологическом основании: *нег* в этом живописном изображении *нежится*. В соответствии с двойственной мотивацией имени, производного и от сочетания *выпал снег*, и от слова *нега*, этот персонаж *утекает* — тоже в двух смыслах: и убегает, и тает как реальный снег.

Перемещение границ между словами (сдвиг — см.: [Кручных]) создает изобразительный эффект: из одного фрагмента речи как будто выползают другие.

Реакцией Левина на лавину англицизмов, хлынувших в русский язык, стало такое стихотворение:

В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ

В огромном супермаркере **Борису Нелокаичу** показывали вайзоры, кондомеры, гарпункели, потрясные блин-глюкены, отличные фуфлоеры, а также джинсы с тоником, хай-фай и почечуй.

<...>

Показывали разные девайсы и бутлегеры, кинсайзы, голопоптеры, невспейпоры и прочее.

И **Boris Нелокаevitch** покаялся, что на родине такой же цукермаркерет народу возведёт! [Левин 1995: 184]

¹ Перепечатка из итальянской газеты «Карьерра делло серое» № 139 за 1987 год (Примечание Левина. — Л. 3.)

В примечании пародируется название газеты “Corriere della sera” и стиль газетных отделов светской хроники.

Искажения лексики, имитирующие ее простонародный облик (слова *блееры* и *вылазеры*, очень похожие своей псевдоэтимологией на слова типа *спинжак* или *мелкоскоп*), псевдоанглицизмы (*голопоптеры*, *фуфлоеры*), абсурдные сочетания (*джинсы с тоником*), пародийные кальки (*горячие собакеры*), фонетическое насилие над русскими словами (*моркоуфели*) и прочие словесные забавы с варваризмами могут восприниматься в таком смысле: все, что перечисляется — это чужое, диковинное, предмет зависти и объект насмешки — по психологическому механизму «виноград зелен». Простонароден и воспринимающий субъект, хотя и занимает высокое положение во власти (стихотворение написано в 1987 г., задолго до вступления Ельцина в должность президента в 1991 г.).

Глоссолалия соответствует образу диковинного, чудесного, непостижимого.

По мере того, как наблюдающий персонаж — Б. Н. Ельцин — вбирает в себя эти ошеломляющие впечатления, меняется его имя. Имя сначала дается с фонетической метатезой *Борису Нелокаичу*, — во-первых, намекающей на его русское пристрастие к спиртному, от которого приходится воздерживаться при исполнении служебных обязанностей, во-вторых,

на то, что даже и ему эти гастрономические роскошества и разнообразные предметы неведомы. Затем, в написании *Boris Нелокаевitch*, транслитерация варварски смешивается с русской графикой: имя, таким образом, приобретает недовоплощенную европейскость и становится в один ряд с варваризованными названиями продуктов и предметов. А реальный супермаркет (у Левина — *супермаркер*: то ли персонаж не может выговорить иностранное слово, то ли это нечто супермаркированное) превращается в конце текста в *цукермаркерет* — обозначение сладкой мечты¹³.

Следующий текст демонстрирует игру с вариантами слова:

Роме Воронежскому

Мы садимся в наш автобус,
собираемся поехать.

Тут **конд'кторы** приходят,
а потом **кондукторá**.

И **конд'кторы** нас просят:
«Проездные предъявляйте!»,
а **кондукторá** велят нам:
«Оплатите за проезд!».

Мы **конд'кторам** предъявим,
а **кондукторáм** — оплотим,
нам бы только бы поехать,
а уж там — как повезет.

Повезут ли нас **шофёры**
до метро без остановок,
или высадут в канаву
удалые **шофера́**?

Или, может, некий **шо́фер**
просто выйдет из кабины
и уйдёт, не попрощавшись
и дверей не отворив.

У Матросского у моста
мы, забытые, заплачем.
Или тихо засмеемся
у Матросского моста́.

[Левин 2001: 53]

Стихотворение заканчивается, возможно, перекличкой с Маяковским: *Шел я верхом, шел я низом, / строил мост в социализм. / Не достроил / и устал / и уселся / у моста. / Травка выросла / у моста, / по мосту / идут / овечки, / Мы желаем — / очень просто! — / отдохнуть / у этой речки* (Монолог Присыпкина в пьесе «Клоп»). Возможно, у Левина представлена архетипическая метафора «жизнь — путь». Пассажиры, оказавшиеся у моста в стихотворении Левина, забыты шофером и размышляют о том, в какой действительности они оказались, как ее следует назвать. Причем, «у моста» они заплачут, а «у моста́» засмеются (может быть, заплачут от огорчения, что

ударение неправильное, а засмеются, радуясь правильному произношению).

В. Г. Костомаров видит в современной речевой моде на перебор вариантов слова и карнавальное языковое поведение, и пренебрежение нормой, и демонстративное «нежелание разбираться как правильно, а как ошибочно», и «вполне законный индикатор времени шатких норм, сосуществования вариантов или их исторической смены» [Костомаров: 11]. Формы именительного падежа множественного числа с ударной флексией *-а* во многих случаях социально маркированы либо как просторечные, либо как профессиональные *срокá, вызовá, взводá, тортá, супá, тросá, приискá, кремá*. Но в стихотворении один и тот же субъект речи употребляет разные акцентологические варианты слов, осуществляя тенденцию языка не только к стилистическому, но и к семантическому различению вариантов: *кондукторы* просят, а *кондукторá* велят, *шофёры* быстро повезут до метро, а *шоферá* уйдут, забыв про пассажиров. Значит, ударной флексией на *-а* могут быть маркированы не только социальные и профессиональные свойства субъектов речи, но и личностные характеристики объектов номинации — наличие у них ответственности, доброжелательности, может быть, хорошего и плохого настроения.

В стихотворении содержится не только противопоставление акцентно-грамматических форм. Устранение оппозиции 'норма — не норма' мотивировано готовностью пассажиров приспособить свою речь к ситуации ради достижения цели (в данном случае движения): *А кондукторáм оплотим*. «Люди говорят так, чтобы не вступать в конфликт с социальной средой (соответствовать принципу “спасительной мимики”»)» [Степанов: 94]. Грамотный человек чувствует, где как уместнее или выгоднее говорить. А может быть, здесь, наоборот, изображается растерянность пассажиров, вызванная противоречивыми ощущениями их социального превосходства и зависимости.

Если, по концепции Ю. М. Лотмана, правила в средневековом сознании воспринимались как идеал, а в романтическом сознании — как пошлость [Лотман: 83], то в сознании совре-

менного поэта они, пожалуй, оказываются прежде всего предметом рефлексии — недоверия, сомнения, нетривиальной интерпретации. Неправильности не отвергаются, а семантизируются в художественном тексте.

М. Эпштейн предполагает, что на рубеже XX и XXI вв. цивилизация становится прото-вариативной (прото-плюральной):

Дальнейшее развитие цивилизации ведет от универсума к мультиверсуму, умножению альтернативных способов существования каждого индивида, способного выбирать для себя разнообразные формы воплощения. Подобно тому как одна и та же информация может передаваться в виде записи от руки, печатного текста, устной речи, двоичного цифрового кода, аналоговой проекции и светового луча, так и любой вид существования сможет «пресуществоваться», менять свою форму, «клонироваться», создавать многочисленные варианты себя [Эпштейн 2004: 144–145].

Последний текст, на который хочу обратить внимание, говоря о рефлексии, сопровождающей номинацию, связан с употреблением имен нарицательных, которые сохраняют живую память о своем происхождении от имен собственных:

Д. Воденникову

**Прости меня, моя бритва,
что я забыл твоё имя!**
Когда вдруг спросил меня Дима,
я смешался, назвал другое —
чужое красивое имя.

Потом мне приснилась ночью
чужая красивая бритва,
возможно, Димины бритва,
хоть я её так и не видел. <...>

**А ты, Дима, не думай,
что звать мою бритву Браун,**
так же как и твою,
так и не виденную мною бритву.

Нет! звать мою бритву Филипс!
Филипс и только Филипс!
И всем назови, кто ни спросит,
её милое тёплое имя! <...>

Эти стихи — не реклама.
Это тоска моя, Дима!
Но, увы, ничего не поправишь,
ведь я предал, назвав её Браун... [Левин 2001: 79].

Во-первых, заметим, что и *Филипс* и *Браун* — это наименования заимствованные, относительно недавно появившиеся в русском языке для называния бытовой техники от разных фирм-производителей. А. В. Суперанская отмечала, что раньше антропонимы использовались в качестве товарных знаков в капиталистических странах, а «в социалистических странах, где нет частного капитала, эту функцию выполняли топонимы» [Суперанская: 24]. Во-вторых, это имена собственные, ставшие нарицательными. Человек и машина (точнее, машинка повседневного домашнего обихода) объединились в слове. Левин очеловечивает даже рекламу, навязывающую выбор предметов, внедряющую в сознание слова-бренды. Рядовому потребителю в общем, безразлично название приборов, равно хорошо выполняющих свою утилитарную функцию. Но рекламная магия делает свое дело успешно, вызывая изменения в языке: раньше брились не *харьковом* и не *спутником*, а *бритвой* (безликие названия ни о чем не говорили пользователю), а теперь бреются не *бритвой*, а *брауном* или *филипсом*. Левин забавляется внушенной практикой подобных наименований, но и ее готов принять в свой мифологизированный и опозитизированный мир: обратим внимание, что в стихотворении говорится об *имени*, а не о *названии*, и бритву не *называют*, а *зовут*: хорошая вещь любима, как существо. Кроме того, если предмет назван именем человека, то, по поэтической логике Левина, и отношение к нему должно быть, как к человеку. Реклама постоянно использует эротическую образность, стараясь внушить потенциальному покупателю, что приобретение товара приведет его к успехам в интимной жизни. Лирический герой стихотворения и обращается к бритве, как к любимой женщине, перед которой провинился. Стихотворение тоже переполнено эротическими образами.

В соответствии с новой речевой практикой, отношение к предмету предстает объектом эстетической и этической реф-

лексии над названием (*это милое тёплое имя, ведь я предал, назвав её Браун*). В этом Левин как будто вторит Флоренскому, поэтическими средствами утверждая, что имя есть духовное существо вещи. Ср.:

Имена выражают *типы* бытия личностного. Это — последнее из того, что еще выразимо *в слове*, самое глубокое из словесного, поскольку оно имеет дело с конкретными существами. Имя есть последняя выразимость в слове начала личного (как *число* — безличного, нежнейшая, а потому наиболее адекватная *плоть* личности) [Флоренский 1993: 71].

В целом можно сказать, что Александр Левин относится к меняющемуся миру с дружественным интересом к нему и готов жить в гармонии с этим миром: он осваивает его язык и делает этот язык объектом поэтического изображения.

М. Эпштейн назвал свою концепцию нарождающейся культурной парадигмы протеизмом, образовав этот термин и от приставки *proto-*, и от имени мифологического Протея:

Вся эта подвижность и текучесть, аморфность и полиморфность также связаны с едва-рожденностью, начальной стадией становления всего из «морской зыби», из «первичного раствора». Протеизм — это состояние начала, такой зародышевой бурливости, которая одновременно воспринимается и как знак «давних», «ранних» времен, когда все было впервые и быстро менялось. Характерно, что когда Протей останавливается в конце концов на своем собственном облике, он оказывается сонливым старичком. Таков разбег протеического существования: «протоформа» эмбриональна по отношению к будущему — и одновременно архаична, археологична с точки зрения этого будущего [Эпштейн 2004: 141].

Поэзия Левина протеистична в обоих смыслах. По словам И. Кукулина, ее основное свойство — «перерастание устоявшегося языка в неустоявшийся, готовый к переменам» [Кукулин: 226]. Экспериментируя со словом, Левин постоянно прикасается и к архаическим пластам языка — к состоянию синкретической общности языковых элементов как предпосылке их трансформаций. Словотворчество этого автора постоянно

сближается с мифотворчеством, а его проводниками в виртуальные миры возможностей становятся и кифара, и компьютер¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В конце XX в. рефлексия, направленная на язык и речь, стала массовым явлением не только в художественной литературе, но и в бытовых ситуациях (см.: [Вепрева]).
- ² В настоящее время Левиным выпущены четыре компакт-диска: «Французский кролик» (1997), «Заводной зверинец» (1999), “Untergrund” (2004) и «О птицах и рыбах» (2006).
- ³ Левин — автор девяти изданий «Самоучителя работы на компьютере» (с 1995 г.) и др. кн. о компьютерах. Среди откликов на «Самоучитель» встречаются такие: «И даже если бы я никогда не работала на компьютере, слова такого не знала и знать не желала, я бы все равно с удовольствием прочла самоучитель Левина. Просто как блестяще написанную книгу» [Ордынская].
- ⁴ Стихи Левина приводятся по изд.: [Левин 1995; Левин 2001]. Шрифтовые выделения в цит. стихах — мои.
- ⁵ О философии трансформаций см.: [Каган: 52–67].
- ⁶ В записи на диске звучат современные звательные формы *Оль, Ген, Лен* [Левин 1997].
- ⁷ Др. аспект анализа этого текста, связанный с именами числительными, представлен в ст.: [Зубова 2003].
levin.rinet.ru/MORE/bobro&kozlo.html
- ⁸ Ср. очень старый преподавательский и студенческий анекдот о том, как студент, не разобрав почерка в чужом конспекте, говорит на экзамене: «По мнению Руссо, каждый человек бобр», и в ответ на удивленную реплику экзаменатора сообщает: «Вы же сами так говорили. У меня записано».
- ⁹ Анализ этого текста в связи с синтаксическими сращениями см.: [Зубова 2000: 306–308].
- ¹⁰ Значения слов приводятся на основании словоупотребления в различных текстах, размещенных в интернете.
- ¹¹ Оpubл. в журн. «Знамя» (2005. № 4). В сборники стихов не вошло.
- ¹² Подробный анализ этого стихотворения содержится в работе: [Аксенова].
- ¹³ Благодарю Дарью Суховой за плодотворное обсуждение этой статьи, ряд полезных уточнений и дополнений.

ЛИТЕРАТУРА

- Аксенова: *Аксенова О.* Языковая игра как лингвистический эксперимент поэта (Лексика и грамматика в стихах Александра Левина) Санкт-Петербургский гос. ун-т, 1998 // <http://levin.rinet.ru/ABOUT/Aksenova1.html>
- Анонс: <http://www.deforum.ru/forum/printview.php?t=41500&start=0> [29.08.2006]
- Анпилов: *Анпилов А.* Отсеки печали // Новое литературное обозрение. М., 2006. № 78. С. 356–359.
- Байбурин: *Байбурин А. К.* Заметки о прагматике имени в народной культуре // Чужое имя (Альманах «Канун» / Ред. И. И. Шефановская). СПб., 2001. Вып. 6. С. 205–215.
- Вепрева: *Вепрева И. Т.* Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002.
- Гин: *Гин Я. И.* О поэтике грамматических категорий / Сост., подгот. текстов С. М. Лойтер. Петрозаводск, 2006.
- Зубова 2000: *Зубова Л. В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.
- Зубова 2001: *Зубова Л. В.* Поэтический эксперимент в поле темпоральности // Теоретические проблемы функциональной грамматики: Мат. Всеросс. науч. конф. (Санкт-Петербург, 26–28 сентября 2001 г.) / Отв. ред. А. В. Бондарко. СПб., 2001. С. 95–104.
- Зубова 2003: *Зубова Л. В.* История имени числительного в поэтическом отражении // Палеославистика и компаративистика: Мат. междунар. науч. конф. Третьи Супруновские чтения. 27–28 сентября 2002 г. Минск / Под ред. Г. И. Шевченко. Минск, 2003. С. 27–42.
- Зубова 2006: *Зубова Л. В.* Новые слова в поэтическом восприятии // *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia* / Ed. by Ingunn Lunde & Tine Roesen. Bergen, University of Bergen, 2006. P. 159–193.
- Каган: *Каган М. С.* Метаморфозы бытия и небытия: К постановке вопроса // Вопросы философии. 2001. № 6. С. 52–67
- Костомаров: *Костомаров В. Г.* Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. СПб., 1999.
- Крученых: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха: (Трактат обихажальный и поучальный). М., 1922 (На обл. 1923). Кн. 121.
- Кукулин: *Кукулин И.* Побег сучёта из коробки // Знамя. 2002. № 8. С. 224–226.
- Левин 1995: *Левин А.* Биомеханика. М., 1995.
- Левин 1997: *Левин А.* Французский кролик. Компакт-диск. М., 1997.

- Левин 2001: *Левин А.* Орфей необязательный. М.; Тверь, 2001.
- Левин 2006a: <http://frkr.livejournal.com/7375.html> [4.01.2006]
- Левин 2006b: <http://frkr.livejournal.com/15833.html> [24.04.2006]
- Левин 2006с: <http://frkr.livejournal.com/20757.html> [17.07.2006]
- Левин, Строчков: *Левин А., Строчков В.* Полисемантика. Лингвопластика. Попытка анализа и систематизации // *Левин А.* Орфей необязательный. М.; Тверь, 2001. С. 169–184.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лощилов: *Лощилов И.* Лингвистический лимб поэта Левина // *Новая Сибирь.* 1995. № 9 (94).
- Николина 1998: *Николина Н. А.* О лексикализации аффиксов в современном русском языке // *Язык: изменчивость и постоянство.* К 70-летию Л. Л. Касаткина. М., 1998.
- Ордынская: *Ордынская М.* Александр Левин. Самоучитель работы на компьютере. 6-е изд., испр. и доп.; 7-е изд., испр. и доп. // *Библио-Глобус.* 2001. № 11 (20).
- Ремчукова: *Ремчукова Е. Н.* Креативный потенциал русской грамматики. М., 2005.
- Степанов: *Степанов Ю. С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.
- Суперанская: *Суперанская А. В.* Аппелятив-онома // *Имя нарицательное и собственное.* Под ред. А. В. Суперанской. М., 1978. С. 5–33.
- Фатеева 2001: *Фатеева Н.* Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // *Новое литературное обозрение.* М., 2001. № 50. С. 416–434.
- Фатеева 2006: *Фатеева Н.* Открытая структура: О поэтич. языке и тексте рубежа XX–XXI вв. М., 2006.
- Флоренский 1993: *Флоренский П.* Имена. <Кострома>, 1993.
- Флоренский 2006: *Флоренский П.* Священное переименование: Изменение имен как внешний признак перемен в религиозном сознании. М., 2006.
- Штайн: *Штайн Е. Э.* Морфема в гармонической организации поэтического текста // *Русский текст.* СПб., 1996. № 4. С. 93–106.
- Эпштейн 1999: *Эпштейн М.* Информационный взрыв и травма постмодерна // *Звезда.* СПб., 1999. № 11. С. 216–227.
- Эпштейн 2001: *Эпштейн М.* Философия возможного. СПб., 2001.
- Эпштейн 2004: *Эпштейн М.* Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 117–168.
- Якобсон: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–316.

RESÜMEED

1812. aasta kultuurirefleksioonid (Ideologeem "rahva sõda")

Vadim Parsamov

Artiklis käsitletakse "rahva sõja" erinevaid mudeleid. 1812. aasta Isamaasõja aegsel Venemaal levis laialt analoogia Napoleoni-vastase sõjaga Hispaanias. Tähtsat rolli mängisid ka vene kangelaste identifitseerimise klassikalised mudelid Vana-Kreeka, Vana-Rooma, sküüdi ja isegi pärsia kangelastega.

Niisuguste assotsiatsioonide kokkusobimatus ei vähendanud nende ideoloogilist tähtsust, sest nad põhinesid valgustusaja ideoloogiast alguse saanud kultuuride kõrvutamise keelel.

Mõiste "rahva sõda" enda päritolu on seotud valgustusliku ühiskondliku leppe teooriaga. Napoleoni sekkumist alistatud riikide siseasjadesse interpreteeriti kui ühiskondliku leppe rikkumist, mille tulemusena jõustus rahva loomulik õigus enesekaitsele.

Rahva sõja käest, rusikast ja nuiast

Renata von Maydell

"Vene idee" põhipostulaati — lihtsate tehnoloogiate suurt efektiivsust — käsitletakse artiklis sõjalis-patriootilise süžee näitel, kus relvitu või ebakonventsionaalselt relvastatud venelane saab "võõrast" jagu.

Juba sõna "rusikas" esmakordne kasutamine (Nikoni kroonikas) esineb enesekiituse ja välis- vaenlase ähvardamise kontekstis, kuid oma triumfi tähistab vene rusika filosoofia Nikolai ajastul — ajal, mil rahvusliku uhkuse objektiks saavad tõendid etnilisest algupärrast. Näited Puškini, Glinka, Polevoi, Zagoskini, Lermontovi jt loomingust, poleemika ooperi «Аскольдова могила» ("Askoldi haud") ümber, vene rusika apoloogia Nadeždini loomingus on vaa-
deldavad kui omamoodi eellugu Lev Tolstoi russoismi natsionalist-

likule jutlusele, sealhulgas krestomaatiliseks saanud arutlusele vene nuiast ja prantsuse mõõgast “Sõjas ja rahus”.

Jalutuskäigu kordamine. V. A. Žukovski «Славянка» (“Slavjanka”) parkidele pühendatud kirjanduse kontekstis

Stanislav Savitski

“Slavjanka” on kirjutatud eleegilise jalutuskäigu žanris. V. A. Žukovski kutsus 1815. aasta septembris Pavlovski parki selle perenaine Maria Fjodorovna. “Slavjanka” autor ei lähtunud Pavlovski kujutamisel kirjeldava poemi (Delille’i “Les jardins”) või reisijuhitides leiduvate lüürilise jalutuskäigu kirjelduse žanritest (Štrohi “Kirjad Pavlovskist”). Ta ühendas eleegilise vormi mööda maalilist parki liikumise kirjeldusega, kasutades üht aedade ja parkide kirjanduse põhivõtet — ootamatuse printsiipi. Piltide ja elamuste järsk vahetumine oli üks viis aiaruumi tajumiseks. Meisterliku tõlkijana, kes avas uusi kirjandusnähtusi vene traditsioonis, kasutas Žukovski laialt levinud jalutuskäigu kirjandusklišeet: «Что шар, то новая в глазах моих картина» (“Igal sammul avaneb mu silme ees uus pilt”).

Lisaks kujutab “Slavjanka” melanhoolses võtmes Maria Fjodorovna isiklike mälestuste parki. Jalutuskäigus mööda Pavlovskit ühendatakse maastikuaia tajumise levinud meetodid — “segatud tunnete” sensualistlik teooria ja eleegia psühholoogia, — pidevate melanhoolsete üleminekute abil kurbadelt mälestustelt meeldivatele elamustele ja vastupidi. Nende läbielamiste tulemusena jõuab luuletuse kangelane russooliku jalutuskäigu põhieesmärgini — kohtumiseni Üleva ja Transtsendentsega. Luuletuse finaalis ilmub “Elu geenius” skulptuur kui kõrgemasse maailma tõusva hinge kehastus. See müstiline episood on iseloomulik Žukovskile, keda paelus Schilleri essee “Ülevast” (“Über das Erhabene”).

“Slavjanka” seostub ka muude asjaoludega. Veidi enne Žukovski saabumist Pavlovskisse oli valminud mälestussammas Aleksandra Pavlovna, mis täiendas imperaatorliku perekonna surnud liikmetele pühendatud ehitiste ja skulptuuride rida. Pealegi külastas poeet parki Pauli sünnipäeva eelõhtul. Aleksandra Pavlovna mäles-

tuseks loodud skulptuur nägemuse finaalistseenist paigutati Žukovski kogumiku tiitellehele ja sellest sai tema varase luule embleem.

Paul I leske, kes oli kaotanud palju sugulasi, huvitas kaunishingelisuse kultus seoses J. K. Lavateri ideedega surnute hingedega suhtlemisest. Tuntud füsiognomist selgitas tema palvel kirjutatud kiijades, et see suhtlemine toimub “Sõbra”, “Organi” — “puhta südamega” vahendaja abil, kes oma rolli ei aima. Võimalik, et Žukovski kirjutas “Slavjanka” Zürichi filosoofi kehtestatud reeglite järgi.

“Slavjanka” loomise asjaolud avavad uusi seoseid ja suhteid 18.–19. sajandite vahetuse kirjanduslik-psühholoogilises kultuuris, mis formeerus sensualismi, eleegilise traditsiooni, müstitsismi, maastikupargi esteetika ja melanhooliavormelite piirimail.

“Dnepri näkineid” ja “Kiievi vägilased”

Inna Bulkina

Käesoleva artikli objektiks on “Kiievi vägilaste” ja “Dnepri näkineidude” teatri- ja ilukirjanduslik lugu. Nende genealoogia määratletakse nn demokraatlike žanritega (tõlkeromaanid, käsikirjalised kogumikud, rahvaraamat, Levšini “Vene muinasjutud”, Tšulkovi “etnograafia”) ja — vähemal määral “ajaloolise matejaliga”. “Muinasjutu” käsitlemine *väljamõeldisena* on siin põhimõtteline. Sellele vaatamata osutuvad “Dnepri näkineid” ja “Kiievi vägilased” “rahvuslik-ajaloolise” ooperi eest peetava võitluse keskpunktiks, määratledes ajaloolise või pseudoajaloolise romantilise poeemi või jutustuse sisu. Artiklis püütakse jälgida vene võluooperi, mida muusikaajaloolased retrospektiivselt nimetasid “ruslanilikuks”, žanrilisi ja stilistilisi transformatsioone.

Vaadeldakse näkineiu-etenduste päritolu ja nende edu põhjusi vene laval, aga ka vene “vägilasooperi” võimalusi: mütoloogial baseeruvat “kõrgooperit” (Deržavini “Dobrõnja”), “madalat ooperit” — Krõlovi palaganlikku vaatemängu, ja lõpuks Žukovski libreto “Vägilane Aljoša Popovitš ja Hirmsad varemed”, mis muutis saksa Singspiel'i ballaadiks.

Suuremat huvi pakkus “vägilasoooperi” seos “vägilaspoeemiga”. Puškini “Ruslani ja Ljudmila” sõltuvusest võluooperist on kirjutatud korduvalt. Imeliste muundumiste mehhanisme on hea seostada teatrielamustega, kusjuures muinasjutukangelased ja süžeeparalleelid pärinevad ühisest allikast. Me leiame, et Puškin kasutab teadlikult “Vägilase Ilja” autori eeskujul “madala” kirjanduse traditsiooni, “ümberpööratud” eepost, selles mõttes on Krõlovi “rahvuslik vaatemäng” “Ruslanile” kõige lähemal asetsev ooperlik paralleel.

Ajalugu Bulgarini teenistuses

Tatjana Kuzovkina

Kirjanik ja ajakirjanik F. V. Bulgarin oli 1820. aastatel korduvalt andnud kiitvaid hinnanguid N. M. Karamzini “Venemaa ajaloole” ja kirjeldanud olukirjelduses “Marina Mnišek” ning hiljem ka romaanis “Vale-Dmitri” Segadusteaja ajalugu just selle põhjal. Kuid samal ajal korraldas ta haridusministeeriumi mõjukate isikute toetusel oma ajakirjas ajaloolase töö kriitikat ja koostas isiklikult “Ajaloo” 10. ja 11. köite noriva arvustuse.

Oma kogutud teoste 1827. aasta esimese osa “Ajaloolistes artiklites”, kirjeldades Suvorovit traditsioonilistes värvides, suhestas Bulgarin feldmarssali kuju iseendaga. Kirjeldades Peeter I demokraatlikkust ja võrreldes teda Nikolai Esimesega, rõhutas Bulgarin, et imperaator peaks ülendama madalast soost alamaid, pidades seejuures silmas iseennast. Enesereklaami eesmärgil kasutas ta juba kirjandusliku karjääri algusest peale erinevaid ajaloodiskursusega manipuleerimise viise. Bulgarini enesemüüdi loomise vahendid, mis leidsid kohe kaasaegsete iroonilist vastukaja, kajastusid ootamatult hilisemas uurimistraditsioonis. Tänu sellise enesereklaami kriitikavabale retseptisioonile leidis Bulgarin koha “tõsiste” vene ajaloolaste reas. Tegelikult ei saa Bulgarini puhul rääkida ei kindlast ajaloolisest kontseptsioonist ega ka vaadete evolutsioonist. Tema seisukohad muutusid lihtsalt konjunktuurist sõltuvalt. Ajalooline diskursus oli kõlbelis-satiirilise, sentimentaalse, romantilise, ametliku jt kõrval Bulgarini jaoks üheks võimaluseks komertslikke ja auahneid eesmärke saavutada.

Liivimaa ajalugu F. V. Bulgarini sulest

Ljubov Kisseljova

1810.–1820. aastate lõpu vene kirjanduses on täheldatav elav huvi Vene impeeriumi Balti regiooni vastu. Artiklis analüüsitakse F. V. Bulgarini teost «Прогулка по Ливонии» (“Jalutuskäik mööda Liivimaad”, 1827) ja teisi tema Baltikumi käsitlevaid tekste. Need teosed on juba olnud S. Issakovi ja M. Salupere uurimisobjektiks, kuid vajavad veelkordset ülevaatamist.

Bulgarin huvitab meid kui teatud etapp Liivimaa ajaloo mõtestamisel ja populariseerimisel vene lugejate seas, kuid eelkõige kui populaarse ajaloolise jutustuse ülesehituse ja isikliku retoorilise strateegia looja. Nagu artiklist nähtub, moodustab Bulgarini poeetika aluse semantiliste “nihete” süsteem. Ta laenab ajaloolised faktid ja rea ideid teistelt autoritelt: A. W. Hupelilt (“Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland <sic>”), F. G. de Bray’lt (“Essai critique sur l’histoire de la Livonie”) ja, peaausajalikult, G. Merkelilt (“Die Vorzeit Lieflands”). Seejuures asetab Bulgarin nende autorite ideed oma konteksti, mis põhjustas nende moondumise. See, aga ka asjaolu, et Bulgarinil puudus oma originaalne idee, mis integreeriuks “Jalutuskäigu” ajaloolise ja autori kaasaegse osa, ei võimaldanud tal “objektiivse” jutustuse loomist, mida ta ise deklareeris.

Tema raamat on angažeeritud. Sellest on hea laenata üksikuid tsitaate; iga huvitatud lugeja leiab enda jaoks vajaliku ja tõestab praktiliselt iga teesi: näiteks, et Bulgarin mõistab sakslasi hukka või tunneb sümpaatiat eestlaste ja lätlaste vastu, kuid tervik libiseb seejuures käest. Bulgarini Liivimaa on erinevalt Merkeli Liivimaast ikkagi Läänemere-äärne saksa maailm, mis on juba läbinud tee barbaarsusest tsivilisatsioonini, asetsedes põliselanike naabruses, kes — eriti eestlased — tõrguvad tsivilisatsiooni vastu. Bulgarin püüab näidata Liivimaad “vene” vaatenurgast.

Aleksandri-ajastu vene tsensuur prantsuse diplomaadi pilgu läbi

Veera Miltšina

Käesolev artikkel on pühendatud Prantsusmaa välisministeeriumi arhiivis säilinud tekstile, mis on dateeritud 12/24. oktoobriga 1825. a ja kannab pealkirja "Ettekanne tsensuuri olukorrast Venemaal, tema toimimise põhjustest ja tulemustest" (*Rapport sur l'état et l'exercice de la censure en Russie, considérée dans ses causes et dans ses résultats*). Teksti autor, Marie-Melchior-Joseph-Théodore de Lagrené (1800–1862), töötas sel ajal Peterburi prantsuse saatkonna kolmanda sekretäri ametikohal. See kiri on üsna informatiivne ja sisaldab rea vähetuntud detaile, mis võimaldavad täpsustada pilti tsensuuri toimimisest Aleksandri valitsemisajal; sealjuures annab nende vähetuntud andmete võrdlemine vene arhiivide allikatega tunnistust prantsuse diplomaadi erakordsest informeeritusest. Huvipakkuv on Lagrené põhjalik ülevaade tsensorite Lerchi ja Hummeli arestist Magnitski salakaebuse tulemusena. Mitte vähem huvitavad on Lagrené teated välismaiste perioodiliste väljaannete tsensuuri kohta ja erinevate tsensuuriorganite erinevast lähenemisest prantsuse, saksa ja inglise ajakirjandusele.

Kuid Lagrené'i kirja väärtus ei seisne ainult ja mitte niivõrd selle faktikülluses, kui tõdemuses, et selle eeskujul võib näitlikult demonstreerida välisdiplomaatide asukohamaa olukorrale pühendatud tekstide kahest suunitlust: prantslane kiitab tsensuurist *Venemaal*, kuid mõtleb tsensuurist *Prantsusmaal*.

Õigustades lihtrahvale mõeldud kirjanduse tsenseerimist, mõistab Lagrené hukka tsensuuri kui sellise. Lagrené vastandab Venemaale Prantsusmaa, kus "miski ei toimu saladuskatte all, kus kõik toimub päevavalgel" ja see viide tõestab, et prantsuse diplomaat asus kirjeldama vene tsensuuri päritolu ja funktsioneerimist eesmärgiga osaleda vaidlustes prantsuse tsensuuri teemadel. Just selle perioodi, Charles X valitsemisaja alguses, Prantsusmaal tsensuur likvideeriti, kuid ministrite kabinetis oli palju inimesi, kes soovisid selle ennistamist. Demonstreerides tsensuuri tarbetust ja mõttetust Venemaal, teeb Lagrené "preventiivse" märkuse vaidluses tsensuurist Prantsusmaal. Tõenäoliselt just Lagrené'i mõtteviis sundis Ni-

kolai I 1834. aastal tungivalt nõudma selle diplomaadi, kes selleks ajaks oli saanud juba saatkonna esimeseks sekretäriks, väljasaatmist Venemaalt.

*“Sovremenniku” ärajäänud kaastöö. Suuliste memuaaride
käibivusest Puškini lähikonnas*

Jekaterina Ljamina

Artiklis käsitletakse Puškini ja A. S. Sturdza — diplomaadi, vaimuliku hariduse tegelase ja poliitikafilosoofi vahelisi lühiajalisi, kuid üsna intensiivseid intellektuaalseid kontakte. Nad tutvusid Peterburis 1818. a. — ajal, mil hakkas hääbuma Püha Liit (Священный Союз), poliitiline ideaal, mille realiseerimise katsetega oli Sturdza otseselt seotud. Hiljuti erru läinud ja Odessasse elama asunud Sturdza võõrustas 1823.–1824. aastatel Puškinit oma majas, tutvustades omavahelistes vestlustes oma seisukohti Euroopa suure poliitika ja Venemaa sisepoliitika asjus, sidudes selle temale oma ses eredas retoorilises maneeris poliitiliste nähtuste moraalseid komponente käsitlevate üldistustega. Vormistanud 1830. aastate keskpaigaks mõtisklused ja tähelepanekud reaks memuaarideks, püüdis Sturdza 1836. aastal ajakirjas “Sovremennik” publitseerida neist osa, millel oli suur tähtsus tema koostatavas historiosooфияs, kuid seda kavatsust ei krooninud edu. Loetletud episoodid fikseerivad Puškini huvi nii Sturdza kui haruldaselt informeeritud 19. sajandi esimese veerandi võtmetähendusega ajaloosündmustes osaleja vastu, kui ka poeedi erilise tähelepanu tema kui seltskondliku vestluse (žanri, mida Puškin väga kõrgelt hindas) meistri vastu.

Fjodor Volkovi kohta käiva ajaloolise pärimuse sünd

Dmitri Ivanov

Käesoleva artikli eesmärk on uurida “esimese vene näitleja” ja “vene teatri isa” Fjodor Volkovi legendaarse biograafia kujunemise protsessi. Traditsiooniline faktide kogum teatri tekkimise loost 19. sajandi alguse Venemaal oli üsna piiratud ega köitnud eriti

publiku tähelepanu. Kuid 1820. aastate alguseks tekkis “romantilisete” ideede laineharjal huvi “eel-klassikalise” teatri vastu. I. Dmitrevski — Volkovi viimase aatekaaslaste ja 1750. aastate teatrisündmuste osalise surm 1821. aastal sai ajastute piiri märkivaks tähiseks vene teatri ajaloos ning aktualiseeris nimetatud teema perioodikas. Korduvalt publitseeriti uusi ja kirjutati ümber vanu materjale Volkovi kohta, kuid kontseptuaalselt töödeldi neid alles A. Šahhovskoi vodevill-komöödias “Fjodor Grigorjevitš Volkov ehk Vene teatri sünnipäev” (1827). Dramaturg püüdis maksimaalselt laiale auditooriumile lavalt tutvustada rahva seast pärit geeniusse, Peeter I ideedest inspireeritud “vene teatri isa” eluloolisi fakte ning oma ettekujutust tema iseloomust. Šahhovskoi üritas muuta oma kontseptsiooni vaatajate jaoks selgemaks ning näidendit efektsemaks, transformeerides ja “mõteldes lõpuni” tuntud fakte ja lisades anakronisme. Dramatiseeringuks valiti episood, kus Volkov andis koos sõpradega “toornahkade laos” etenduse oma võõrasisa nimepäeva puhul. Lava oli kujundatud rahvuslikus stiilis. Volkovi näitlejad esitasid draama «Эсфирь» ja enne Šahhovskoid täiesti tundmatu pastoraali «Евмон и Берфа», mille dramaturg oli efektse finaali tarvis välja mõelnud. Šahhovskoi näidendit saatis edu, kuid see ei mõjutanud Volkovi biograafia traditsioonilist kirjeldust. Alles pärast seda, kui Šahhovskoi oli 1837. aastal reprodutseerinud “Entsüklopeedilises leksikonis” kõik tema komöödia jaoks loodud “faktid” Volkovi kohta, muutus “vene teatri isa” biograafia oluliselt. Edaspidi ei kahelnud teatriajaloolased kuni 19. sajandi lõpuni “toornahkade lao” kui “vene teatri hälli” pärimuse tõepärasuses.

Cassandra vari murranguaja mütopoeetikas: Lermontovi luuletus “Nii tihti pidudel...” ja La Harpe’i “Cazotte’i ettekuulutus”

Larissa Volpert

Artiklis kirjeldatakse Lermontovi väheuuritud luuletuse «На буйном пиршестве ...» (“Nii tihti pidudel...”) poeetikat ja selle seost mütoloogilise traditsiooni (Cassandra) ja prantsuse kirjandusega (La Harpe’i “Cazotte’i ettekuulutus”). Lermontovi paljusi murranguliste ajastute probleemidest (mõistuse võimetus tulevikku

ette aimata) ajendatud teksti spetsiifika seisneb umbmäärasuse diskursuses (mõistatuslik lüüriline mina, kronotoop, põhjus, miks poeet kriipsutas maha viimase salmi). Selge vastuseta jääb tähtis küsimus — kas lugeda kolm salmi lõpetatud luuletuseks või mingi mahukama ja keerulisema idee ekspositsiooniks. Ei ole selgitatud värsistruktuuri spetsiifikat, sealhulgas erivärsijalalise jambi semantikat. Võimalik, et need probleemid on tingitud luuletuse vähesest uuritusest.

Ideede ja kujundite struktuuri tasandil on konstruktiivne luuletuse võrdlemine 19. sajandi esimesel kolmandikul laialt tuntud La Harpe'i "Cazotte'i ettekuulutusega", millel oli rida vaieldamatuid väärtusi tänu mõttesügavusele, ettekuulutaja kuju mitmeplaanilisusele, ajastu kuulsuste portreede, teravmeelsele dialoogile, säravale ekspositsioonile, teravale kulminatsioonile ja ootamatule finaalele. Need omadused andsid teosele suulise pärimuse staatuse. Lermontovi lüürikale juba noorusajast iseloomuliku ja luuletuses "Nii tihti pidudel..." väljendatud traagilise ettekuulutuse motiivi töötlus kannab Cazotte'i mõjutuste jälgi. Mõlemas teoses on suures plaanis kujutatud pidu, kummaski ei osale prohvet üldises melus, ennustades *kassandralikult* surma ka iseendale. Võib oletada, et viimane stroof on maha kriipsutatud saatuse "provotseerimise" kartuses, sest osutudes olevat Kaukaasia kõige "palavamas" kohas, tunnetas poeet esmakordselt surma lähedust ja ei soovinud "häda kaela kutsuda".

Teksti mõistatuslik kronotoop paljastub La Harpe'igi jaoks tähtsa võtmelekseemi «секира» ("sõjakirves") kaudu. Värsistruktuur (viis semantiliselt "sõlmitud" rida, kuuejalaline jamb) on seotud prantsuse aleksandriiniga. Kuigi see ei ole puhas aleksandriin (puudub paarisriim), on värsimõõdu semantika (tendents üldistuse ja globaalsuse poole) relevantne ka Lermontovi luuletuse suhtes. Vaatamata sellele, et ideelises plaanis on autorite positsioon erinev (Lermontovi ei paelu hinnang revolutsioonile), osutus La Harpe'i jutustus vajalikuks: luule alkeemia sulatas viis lehekülge proosat kergesti ümber lüürlise šedöövri kolmeks katrääniks.

*Usuotsingutes: V. A. Žukovski artikli
"Surmanuhtlusest" saamisluгу*

Timur Guzairov

Käesolev artikkel käsitleb V. A. Žukovski esseed "Surmanuhtlusest", milles poeet teeb ettepaneku muuta surmanuhtlus religioos- seks riituseks. Žukovski idee järgi palvetab rahvas hukkamise eel- õhtul kirikutes kurjategija hinge eest, ja ka kohtuotsuse täideviimi- ne peab toimuma palvete ja kirikulaulu saatel. Artiklis tehakse kat- se välja selgitada need ajaloolis-psühholoogilised põhjused, mis kujundasid poeedi sellised vaated surmanuhtlusele. Artikli "Sur- manuhtlusest" ilmumine ei ole juhuslik, sellele eelnesid poeedi aastatepikkused mõtisklused karistusest ja armuandmisest. Viie dekabristi hukkamine ja poeedi eestkostmine 14. detsembri üles- tõusu asjas süüdimõistetute pärast tsaari ees mõjutasid otsustavalt nimetatud projekti kujunemist. Žukovski artikkel "Surmanuhtlu- sest" on katse ühendada üheks aktiks õigusemõistmine ja kurjategi- jale armuandmine. Poeedi vaimsed otsingud lisasid antud teemale erilise religioossuse, mis viisid ta lõpuks surmanuhtluse sakralisee- rimise ideeni.

*Mälestused mälestustest Tsarskoje Selos:
kaks Tjuttševi maastikupilti*

Roman Leibov

Artiklis vaadeldakse kaht F. Tjuttševi 1850. aastate teisel poolel kirjutatud Tsarkoje Selo maastikke kirjeldavat luuletust. Nagu ar- tiklis näidatakse, viitavad mõlemad luuletused juba 18. sajandi al- guses aluse saanud poeetilisele traditsioonile, mis sidus Jekaterina II nime Tsarskoje Seloga.

Nimetatud traditsioon omandab erilise tähenduse Aleksander I valitsemisaja alguses ja mõtestatakse Tjuttševi poolt ümber Alek- sander II valitsemisaja alguses. Sel moel määratletakse nende ajas- tute omavaheline seos. Artiklis võrreldakse analüüsitavate luuletus- te tekste vene lüürika Tsarskoje Selole pühendatud tekstikorpusega.

Aleksander I K. Slutševski poeemis "Viirastus"

Lea Pild

Poeemis "Viirastus" (1895) arendab autor 1880.–1890. aastate publitsistikas väljakujunenud legendi keiser Aleksander I kui askeedist ning kirjeldab oma versiooni tsaari kõlbelisest kangelasteost. Kangelasteoks võib Slutševski järgi pidada tsaari elu viimasel perioodil ilmnenu alandlikkust ja vagurust, mis ei olnud avaliku arutluse objektiks. Poeemi tekst on oletatavasti loodud esimestel kuudel pärast keiser Aleksander III surma (20. oktoober 1894), kuna müüdis Aleksander I-st on poeemi autor püüdnud vältida nende tsaari valitsemise aspektide kirjeldamist, mis oleksid kuidagi riivanud äsja surnud keisri isikut (näiteks ei räägita poeemis midagi Aleksander I reformidest, sest Aleksander III loobus üsna teadlikult uuendustest Venemaa ühiskondlikus korralduses).

*«Ах, все знакомые мотивы»**"Oh, kõik tuttavad motiivid" M. Pustõnini**"Tänapäeva Oneginist"*

Oleg Lekmanov

Artikkel käsitleb paroodiateksti "Tänapäeva Onegin" («Современный Онегин»), mis ilmus Peterburi ajakirja «Весна» 1908. aasta 6. numbris pseudonüümi *Недотыкомка* all. Omistanud selle mitte eriti vaimuka paroodia luuletaja Mihhail Pustõninile, näitab artikli autor järgnevalt, et teoses peitub omamoodi metatekst. Jäljendades tahtlikult või tahtmatult oma suurt eeskujut, on kõik "Jevgeni Onegini" paroodiad üritanud saada kui mitte nende *kaasaja* täismõõdus kujutiseks, siis vähemalt *selle ajastu* teravaks, ilmekaks karikatuuriks. Pustõninil on motiivide temaatiline register, mis representeerib tema kaasaega erinevates "Jevgeni Onegini" seadetes, esindatud peaaegu ammendava täielikkusega. 1900-ndate aastate Peterburi karikatuur moodustub Pustõninil mitmest fragmendist, millest peamised on poliitika, erootika, sport, tehnilised uuendused, aga ka peen kirjasõna. Paroodia kommenteerimiseks on kasutatud mitmesugust, paiguti üsna eksootilist materjali.

Vana-Vene ikoonimaali "avastamine"
1910-ndate aastate esteetilises refleksioonis

Irina Ševelenko

1913. aasta esimesel poolel toimus Moskvas vanavene kunsti näitus — esimene avalik näitus, kus vene publikule esitati vanavene ikoonikunsti. Suurem osa näitusel eksponeeritavatest ikoonidest oli restaureeritud eelnenud aastatel. Eelkõige olid need 14.–16. sajandi Novgorodi ja ka Moskva ikoonid. "Avastatud" ikoonide kunsti-väärtuse hindas kriitika üksmeelselt väga kõrgeks, mis omakorda andis tõuke kogu vene kunsti ajaloonarratiivi tormiliseks ümbermõtestamiseks. Käesolev artikkel on pühendatud selle ümbermõtestamise 1910-ndate aastate mehhanismide ja tulemuste analüüsile.

Eelkõige käsitletakse "tähendusloome" protsessi vene kunstiajaloo uue lüli — keskaegse ikoonimaali — "avastamise" ümber. Seda teemat puudutavad arvamused võib jaotada kolme põhirühma. "Aktualiseeriv" lähenemine (Benua, Grištšenko, Dmitriev) seostas vanavene ikoonimaali "avastamise" ja kõrge hinnangu sellele viimaste kümnendite novaatorliku esteetikaga kaasnevate muudatustega kunstimaitses. "Historiseeriv" lähenemine (Muratov ja tema ajakiri "Sofija") seevastu eitas paralleele keskaegse ja kaasaegse esteetika vahel. Kolmas, eelmainitute vahele jääv lähenemine, mida esindas Punin, aga ka rida kunstnike-avangardiste, orienteerus eelkõige ikoonimaali "avastamise" valgusel tõestamisele, et vene traditsioon on lääne traditsioonist esteetiliselt sõltumatu.

Kuidas need lähenemised üksteisest ka ei erineks, on neil üks puutepunkt: nad tunnistavad, et ikoonimaali avastamine rahuldab ammutekkinud vajadust tunnetada "rahvusliku" ajaloo sügavust (muinsused) ja tähtsust tervikuna ning "rahvusliku" kunsti ajalugu sealhulgas. "Venemaa vanuse" juurde pöördumine (Muratov) ja ikoonide muutmine *rahvuslikkuse* sümboliks vene kunstis *par excellence*, sunnib meid analüüsima Moskva näituse tagajärgi "traditsiooni leiutamise" (Hobsbawm) ja vene natsionalismi (selle sõna neutraalses mõttes) diskursuse kujunemise probleemistikus. Vanavene ikoonimaal vastas otsitud "rahvusliku" traditsiooni aluste tähtsaimatele parameetritele: *muinsus*, võrdne *tähtsus* ühiskonna

kõigi sotsiaalsete gruppide jaoks, *aktuaalsus* kaasaagsete esteetiliste vaadete seisukohast. Mis puutub “avastatud traditsiooni” võtmete siin selle pikaajalisest *katkematus*est, siis just viimasest sai konstrueerimise objekt uues ajaloolis-kunstilises diskursuses. 1913. aastast alates “avastab” vene kunsti ajaloonarratiiv kõigis oma väljundites vanavene ikoonimaali.

Toimuva “traditsiooni avastamise” protsessi kõige eredamaks näiteks tuleb pidada “noore” (hilisema koondnimetusega “avangardse”) vene maalikunsti esindajate deklaratsiooni, mille kohaselt avastasid just nemad “rahvusliku” kunsti, s.o vene ikoonimaali, mille esteetika “taassünd” nende loomingus toimus. Seda taassündi interpreteeriti “meie kunstilise rahvusliku sõltumatuse” kehtestamisena (D. Burljuk) ja vastandati eelmisel kahel sajandil valitsenud tendentsidele, kui vene kunst — avangardistide versiooni kohaselt, — unustanud oma “rahvuslikud” juured, läks lääne kunsti “vale” teed. Vene ikoonimaal ja vene 1910–1920-ndate aastate alguse avangard on jäänud tänini vene maalikunsti ajaloonarratiivi võtmemomentideks. Teineteisele konteksti luues ei vaja nad eriti vahelülisid. Selline on “avastatud traditsiooni” võim.

*O. Mandelštami luuletus «Есть ценностей незыблемая скала...»
ja vene 18. sajandi traagikute maine*

Aleksandra Veselova

Käesolev artikkel toetub O. Lekmanovi oletusele, et O. Mandelštami luuletus «Есть ценностей незыблемая скала...» (1914) on vastukaja mõnele Puškini mõtetele vene draamakirjandusest. Artiklis pakutakse välja Mandelštami luuletuse konteksti laiem käsitus, kuna eelmiseks sajandivahetuseks olid välja kujunenud kindlad klišeed Sumarokovi ja Ozerovi loomingu hindamisel, mida reprodutseeriti mitte ainult teaduslikus kirjanduses ja kriitikas, vaid ka kooliõpikutes.

Lisaks sellele, et vene tragöödiale heideti ette matkimist, võis 19. sajandi esimese poole kriitikas eristada kahte tendentsi Sumarokovi ja Ozerovi loomingu võrdlevas hindamises. Ühes suunas eelistatakse Ozerovi kui pseudoklassikalisse tragöödiasse sen-

timentaalsuse lisajat ja selle kaudu uuele romantilisele draamale teerajajat vene teatris. Teiselt poolt tunnistatakse Sumarokov ja Ozerov autoriteks, kes ei suutnud luua rahvalikku draamat, ja selle põhjal nende tähtsus võrdsustub, piirdudes esmajoones ajaloolisega, ning Ozerov tunnistatakse mitte esimeseks romantikuks, vaid viimaseks klassikuks. Tegemist on põhimõttelise vastandamisega, sest sellest, kas lugeda Ozerovi uue traditsiooni algatajaks või vana lõpetajaks, sõltub vene kirjanduse arengu üldpilt. Seejuures esinevad need kaks vastandlikku hinnangut 19. sajandi keskpaigast alates populaarteaduslikus ja õppekirjanduses, loovutades järk-järgult koha ajaloolisele kriteeriumile.

Vaadeldes eeltoodud konteksti, võib järeldada, et Mandelštami luuletus «Есть ценностей незыблемая скала...» kujutab endast mitte ainult vastukaja konkreetsele sündmusele (Ozerovi tragöödia «Dmitri Donskoi» lavastusele) ja mõnele tema jaoks hästi tuttavale Puškini ja Vjazemski kriitilisele artiklile, vaid ka keerulist koosmõju vene 18. sajandi traagikute hindamise kirjanduskriitilise, teadusliku ja õppetraditsiooniga, ning isiklikku poeetilist deklaratsiooni, millest annab tunnistust artiklis äratoodud luuletuse enda mõnede kunstiliste võtete analüüs, aga ka Mandelštami vaadete võrdlemine kirjanduse arenemise kontseptsiooniga, mille pakkus välja tema gümnaasiumiõpetaja V. V. Hippius.

*“Vana aja” sõdalane: suurvürst Nikolai Nikolajevitši kujutamine
Esimese maailmasõja aastatel*

Boriss Kolonitski

Suurvürst Nikolai Nikolajevitš (1856–1929) määrati 20. juulil 1914. a. vene armee ülemjuhatajaks. Suurvürsti kujutavad fotod ja portreed olid väga laialt levinud. Tihti kujutati teda ratsaväelase vormis, husaari paraadmundris. Sellisena meenutas kõrgem ülemjuhataja 19. sajandi kindraleid ning nägi Esimese maailmasõja tingimustes välja üsna vanamoeline, kuid oli nõutud.

Kõrgema ülemjuhataja kultuse tekitasid sõja algetapil erinevad poliitilised jõud, kes püüdsid tema populaarsust ära kasutada oma eesmärkide saavutamiseks. Nende hulgas oli nii liberaalseid poliit-

tikuid kui bürokraate, kes tahtsid saavutada poliitiliste reformide läbiviimist sõja-aastatel. Nõnda kujunes situatsioon, kus suurvürsti kuju sai poliitilistelt vaadetelt väga erinevate sõjapooldajate ühendavaks poliitiliseks sümboliks.

See soodustas vene ühiskonna patriootilist mobilisatsiooni, kuid samas kujutas endast tõsist ohtu režiimi stabiilsusele: populaarse suurvürsti, range ja karmi väejuhi figuur vastandus nõrgale ja võimetule imperaatorile. Lõpptulemusena tagandati ülemjuhataja 23. augustil 1915. a. oma ametikohalt.

Reims'i katedraal on purustatud!

Ühest Esimese maailmasõja aegsest motiivist vene kirjanduses

Ben Hellmann

Sündmused Põhja-Prantsusmaal Esimese maailmasõja alguses mängisid olulist rolli vaenlase kuju piiritlemises. Saksa vägede taandumisel Pariisist käisid Reims'i all lahingud, mille tulemusena sai kannatada kuulus katedraal.

Vene kirjanduses sai Reims'i tragöödiast silmapilkselt levinud motiiv. Sellest kirjutati luuletusi, poeeme, jutustusi ja isegi näiden-deid. Kirjanikud väljendasid nõrdimust ja leinasid, osaledes sel viisil oma maa vaimses mobilisatsioonis.

Lüürilistes vastukajades pommitamisele jäi vajaka konkreetsest, elusatest tegelaskujudest, kangelastest ja antikangelastest. Kuid Reims'i sündmustes leidis ka dramaatilisi detaile. Piiskop jäi pommitamise ajaks katedraali, et osaleda haavatute päästmises. Vene kirjanikele jäi kujund aukartustäratavast piiskopist, kes üksinda põlevas katedraalis palvetab. O. Mandelštam vihjab, et piiskop hukub koos oma pühakojaga ("Reims ja Köln"). D. Tsensori "Reimsi legendis" omistatakse palvetava piiskopi stseenile sümbolne mõõde. Katedraali pommitamine on uus Kristuse ristilöömine.

Kui poetide nõrdimust väljendavad luuletused on universaalsed, ilmnevad Reims'i sündmustele pühendatud eepilise luule kangelastel rahvuslikud jooned. Leonid Andrejev märkis oma artiklis "Kaks kroonikat", et eksisteerib rahvusliku vaimu loodud "kerge-

tiivuline legend”, “sügavalt tõepärane ja tegelik oma faktilises paikapidamatuses”. Olles küll tervitanud sõda ümbritsevat “ülistavat pettust” ja müüte, oleks Andrejevit siiski vaevalt rõõmustanud G. Ge näidend “Reims’i katedraal”. Ge muudab Reims’i sündmused avantüüriks, kus suurim roll on armastusel, armukadedusel ja isiklikul kättemaksuihal.

Kuigi saksa väed pommitasid Reims’i 1918. aasta suveni, kaotas enamus vene kirjanikke huvi motiivi vastu juba paari kuu pärast. See-eest võib täheldada selle sügavat käsitlemist poeetide poolt, kes pöördusid prantsuse tragöödia teema juurde tagasi järgmisel aastal (Mandelštami “Reims ja Köln”, M. Vološini “Reims’i Jumalaema”, I. Ehrenburgi “Reims’i katedraalist”).

1917. aasta mais mainib A. Blok Reims’i katedraali möödaminnes. Tema jaoks oli sündmus vaid juhtum sõjaajaloos. Blokil oli õigus, kui ta nägi 20. sajandil ees ootamas palju suuremaid tragöödiaid kui Reims’i katedraali pommitamine, kuid on tähelepanuväärne, et 1917. aastal vaatab Blok Reims’i sündmustele justkui eemalt: Reims on *teiste* valu, *teiste* tragöödia. Blok loobub euroopa kultuuri ja kristliku maailma esindaja rollist.

M. Tsvetajeva «Тебе — через сто лет»:
vastulause *Exegi monumentum-traditsioonile*

Roman Voitehhovitš

Tsvetajeva luulevormis läkitust «Тебе — через сто лет» võib vaadelda kui *Exegi monumentum...* traditsiooni osa ning kui selle traditsiooni inversiooni. Horatiuse ja tema järgijate põhiidee seisneb selles, et luule võib vastu seista ajale, mis hävitab kõik ülejäänud. Vastupidiselt traditsioonile ei ole aeg Tsvetajeva jaoks vaenlane, vaid poeedi liitlane. Ühes luuletuses võrdleb ta luulet veiniga, mille väärtus kasvab koos ajaga. Võib ütelda, et luule omandab “antikvaarse väärtuse”.

Selline ettekujutus on seotud Tsvetajeva enda lugejakogemusega. Tsvetajeva eelistas tavaliselt “möödanikku”, oli see siis inimene või ajastu, ja oli “armunud” paljudesse möödunud aegade kanglastesse. Kandes need tunded lugejale üle, ootab ta mitte ainult

tähelepanu, vaid ka "armastust" enese vastu. Sellele teemale on pühendatud tema luulevormis läkitus «Тебе — через сто лет» (1918), mis on variatsioon ühele Tsvetajeva fundamentaalsest lüürilistest teemadest — ebamaise kangelanna ilmumine oma austaja(nna)le/armastatule.

Teksti ja konteksti analüüsist selgub, et tähtajal "sada aastat" on sümboolne, mitte kronoloogiline tähendus. Esimeses salmis räägitakse adressaadi sünnist sada aastat pärast autori surma; kolmandas — adressaadi küpsusest sada aastat pärast autori surma; üheisteistkümnendas — adressaadi küpsusest sada aastat pärast kirja kirjutamist (vrdl. märkmetes: «...они думают, что я сейчас в комнате, а я — через 100 лет! — у Вас, на груди»). Nii leiab Tsvetajeva viisi määratletult muutumatu arvsõna tähenduse hüperboliseerimiseks (vrdl. Mandelštam trammist «Такой пустой, Такой восьмой»).

"Sada aastat" tähendavad ühtaegu barjääri ja silda, mis autorit ja adressaati terava kaotusvalu kaudu ühendavad. Tsvetajevat ei huvitanud pikka aega muistsemad ajastud (näiteks antiik) põhjusel, et nad on ammu möödas ja kaotusvalu ei tekita.

Oscar Wilde Pensast

Tomi Huttunen

Avangardkirjanduse rühmituste seas eristuvad vene imajinistid oma avaliku võitlusega kõigi varasemate ja kaasaegsete kirjandusvoolude vastu. Oma deklaratsioonides vastandasid nad end järsult futuristidele ja sümbolistidele, kuid tegelikult osutusid dekadentlikeks *dandy*'deks "vales" ajas, s.o kujutasid endast möödunud ajastu riismeid oma kaasaajas.

Rühmituse esi-*dandy*'t Anatoli Marienhofi mõjutas tugevasti inglise kirjanik, *dandy* ja esteet Oscar Wilde. Marienhofi imajinism sündis millegi uuena väikekodanluse-vastasuse, Wilde radikaalse estetismi ja Bloki poeesia kokkupõrke tulemusena. Oscar Wilde kui poeetiline figuur, immoralist, esteet ja *dandy* mängis erilist rolli imajinismis tervikuna. Tema nimi ja reministsentsid

tema tekstidest esinevad kõikides peamistes imažinistide teoreetilistes töodes.

Ajakirja «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (“Võõrastemaja imekaunis rändajatele”) väljaandmise aastatel (1922–1924) muutus imažinistide futurismivastane mäss rünnakuks faktilisuse pooldajate vastu. Moodsad sõnad “utilitaarne”, “fakt” või “internatsionaal” ärritasid imažiniste, kes tahtsid olla esimesed. Formuleerides ümber Wilde estetismi, lõid nad *imekauni*-kultuse ja ründasid LEF-i utilitarismi.

Oma imažinistlikes luuletustes, poeemides ja romaanides kasutas Marienhof Wilde näidendit “Salomé” alltekstina ühelt poolt piibelliku armastuse ja verise revolutsiooni ning teisalt puhta ning räpase armastuse vastandamisest tekkinud katakreeši kujutamiseks (poeem “Magdaleena”, 1920). Sellest ühitamatusest saigi Marienhofi esimeses romaanis “Küünikud” (1928) Ristija Johannese pea maharaiumise motiivi tõlgendamise allikas.

*Suur Poola emigratsioon D. V. Filosofovi
1920.–1930. aastate publitsistikas ja kriitikas*

Pavel Lavrinets

Artiklis analüüsitakse suure Poola emigratsiooni teema aktualiseerumist vene poliitilises ja kriitilises diskursuses sõdadevahelisel perioodil.

Suur Poola emigratsioon tekkis pärast 1831. aasta novembri-ülestõusu. Sinna kuulusid suured poola poeedid Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, kes moodustasid killustatud riiki ühendava vaimse keskuse.

Tuntud vene kriitik ja publitsist Dmitri Filosofov (1872–1940) elas alates 1920. aastast Varssavis ning oli vene emigrantlike ajalehtede “Swoboda”, “Za Swobodu!”, “Molva”, ajakirja ja ajalehe “Mõõk” juhtiv kriitik. Artiklites, mis ilmusid nimetatud väljaannetes, käsitles ta sageli suure Poola emigratsiooni erinevaid tahke. D. Filosofov leidis, et poola kogemus on väga aktuaalne vene emigratsiooni jaoks.

Ajalugu ja tänapäev David Samoilovi "Luuletustes tsaar Ivanist"

Andrei Nemzer

David Samoilovi luuletsükkel «Стихи о царе Иване» on pühendatud Ivan Julma isiksusele ja tema ajastule, mida kujutades ja mõtestades räägib autor samaaegselt ka Stalinist, tema ajast ja poliitikast. Stalini samastamine Ivan Julmaga (mõlemat valitsejat üheselt positiivselt hinnates) on iseloomulik nõukogude 1940. aastate ajaloolisele dramaatikale ja proosale (A. N. Tolstoi, I. L. Selvinski, V. I. Kostõljov jt). Arvestades ja mõtestades ümber selle allusioonilise traditsiooni kogemust, kirjutab poeet Stalini eluajal (1947–1952) luuletsükli, milles Ivan Julm ja tema selja taga kumav toonane juht pidid paistma sügavalt traagiliste kujudena. 1958. aastal muudetud kujul publitseeritud tsükkel osutus sissekirjutatuks "sullaaja" Stalini-vastasesse paradigmasse. Artiklis vaadeldakse detailselt tsükli esialgse variandi poeetikat, intertekstuaalseid seoseid ja ideoloogilist semantikat, selle transformeerumist erinevates redaktsioonides (1958, 1985, 1990), nii Samoilovi ajaloolis-poliitiliste vaadete evolutsioonist kui ka nõukogude tsensuuripoliitika keerdkäikudest tingituna.

*Nimetamine kui poeetilise refleksiooni objekt
20. ja 21. sajandi piiril (Aleksander Levini luuletused)*

Ljudmila Zubova

20. sajandi lõpus muutuvad arutlused lahkuvast ja saabuvast ajast tihti mõtisklusteks keele üle. Tunnistatakse keele piiratud võimalusi väljendada mõtet sõnavara ja grammatikanormi raames, tekib kõigi väljendusvahendite ammendatuse tunne, tugevneb poetide analüütiline suhtumine sõnasse, aktuaalseks muutuvad erinevad keeleeksperimendid.

Artiklis käsitletakse ühe kõige filoloogilisema tänapäeva poeedi, Aleksander Levini tegelaskujude nimetamisega seotud keelerefleksiooni Juri Lotmani ajaloolis-filoloogilise ja M. Epšteini filosoofilise refleksiooni taustal.

Pärisnimi esineb Levinil naudingu allikana ja olemuse kehastusena. Nime moonutamises, ümbervahetamises või tõrjumises muude nimetamise vahenditega näeb autor ohtu ka isiksusele ja ühiskonnale. Nime modifitseerimine süžee loomise eesmärgil toimub Levini luuletustes foneetika, sõnatuletuse, grammatiliste kategooriate, süntaksi, semantika tuntava mõjutamise kaudu.

Levini luulet vaadeldakse artiklis kui normatiivse keele kaudu realiseerimata jäänud võimaluste väljendust. See peegeldab olukorda, mida J. Lotman iseloomustas kui plahvatust kultuuris.

Levini eksperimentaalne poetika on otseselt seotud M. Epštein-i futuroloogilise filosoofiaga, mis nimetab 20. ja 21. sajandi piiri tsivilisatsiooni proteuslikuks, pidades silmas ka uuele tsivilisatsioonitüübile eelnemise seisundit ja proteismi kui muutlikkust.

Levin puudutab pidevalt keele arhailisi kihte — keele elementide sünkreetilise ühtsuse seisundit kui nende transformeerumise eeltingimust.

“THE PRESENT AND THE PAST”: CULTURAL REFLECTION ON THE EARLIER EPOCH

CONTENTS

Vadim Parsamov (Saratov). Cultural Reflections on the 1812 War (Concept of the National War)	9
Renata von Maydell (Heidelberg). On the Hand, the Fist, and the Club of the People's War	28
Stanislav Savitsky (Helsinki – St.-Petersburg). Melancholic Promenade in the Landscape Garden: Elegy “Slavianka” by Vasilii Zhukovsky	49
Inna Bulkina (Tartu). The Dnepr Mermaids and Kiev Myth Heroes. Article 1	69
Tatyana Kuzovkina (Tartu). History used by Bulgarin	86
Lyubov Kiseleva (Tartu). History of Livonia written by F. Bulgarin	114
Vera Milchina (Moscow). Russian Censorship of the Epoch of Alexander I in the Eyes of the French Diplomat	128
Ekaterina Liamina (Moscow). Oral memoirs of Stourdza unpublished in Pushkin's “Sovremennik”	151
Dmitry Ivanov (Tartu). The Birth of the Historical Legends about F.Volkov	170
Larissa Volpert (Tartu). The <i>Shade</i> of Cassandra in the Mythopoetics of the Turning Epoch (“Na buinom pirshestve zadumchiv on sidel...” by Lermontov and “Prophétie de Cazotte” by La Harpe)	186
Timur Guzairov (Tartu). In the Search of Faith: on the History of Zhukovsky's Article “About the Death Penalty” (1850)	203

Roman Leibov (Tartu). Recollections of the Reminiscences in Tsarskoye Selo: Two Landscapes of Tiutchev	221
Lea Pild (Tartu). Alexander I in Sluchevsky's Poem "The Gost"	238
Oleg Lekmanov (Moscow). "Oh, those Familiar Variations" (about "Modern Onegin" by M. Ya. Pustynin)	251
Irina Shevelenko (St.-Petersburg). The "Discovery" of Old Russian Icon Painting in the Aesthetic Reflection of the 1910s	259
Aleksandra Veselova (St.-Petersburg). Mandelstam's poem "Yest' tsennostei nezyblemaya skala..." and the Reputation of the Russian Writers of Tragedies of the 18 th Century	282
Boris Kolonitsky (St.-Petersburg). The Soldier of the "Old Times": the Images of Grand Duke Nikolai Nikolaevich during the First World War	297
Ben Hellmann (Helsinki). The Cathedral of Reims has to be Destroyed! On One Motive of Russian Literature during the First World War	327
Roman Voitekhovich (Tartu). "To You — in a Hundred Years" by M. Tsvetaeva: <i>Exegi Monumentum</i> by Contradiction	344
Tomi Huttunen (Helsinki). Oscar Wilde from Penza ...	359
Pavel Lavrinec (Vilnius). The Polish Great Emigration in the Publicism and Critique by Dmitry Filosofov in the 1920–1930s	376
Andrei Nemzer (Moscow). History and Modernity in David Samoilov's poem "Stihi o tsare Ivane"	392
Liudmila Zubova (St.-Petersburg). Nomination as a Subject of Poetical Reflection at the Turn of the 20 th and the 21 st Centuries (Poems of Aleksandr Levin)	434
Summaries (in Estonian)	460

ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА С 1993 г.

Блоковский сборник XII. Тарту, 1993.

Том посвящен памяти З. Г. Минц. Включает статьи А. Лаврова, Т. Милутиной, А. Хансена-Леве, А. Пайман, А. Заблоцкой, Н. Пустыгиной, В. Топорова, С. Поляковой, Т. Никольской, Н. Богомолова, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, М. Гаспарова, Б. Плюханова, О. Малевича, а также список печатных трудов З. Г. Минц, составленный Г. Пономаревой.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, I (Новая серия). Тарту, 1994.

Том, продолжающий «Труды по русской и славянской филологии», включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, В. Беспрозванного, И. Булкиной, Л. Вольперт, И. Пильщикова, П. Торопыгина, П. Рейфмана, Л. Пильд, В. Гехтман, Е. Горного, С. Исакова, А. Кретьова, а также публикации Л. Киселевой и Р. Лейбова.

Классицизм и модернизм. Сб. статей. Тарту, 1994.

Совместный сборник кафедры русской литературы Тартуского университета и Института славянских и балтийских языков Стокгольмского университета. Статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Л. Гаспарова, П. Торопыгина, Г. Пономаревой, А. Данилевского, П. А. Енсена, С. Витт, П.-А. Бодина, А. Юнгрен, М. Лотмана.

Блоковский сборник XIII: «Русская культура XX века: метрополия и диаспора». Тарту, 1996.

Труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 г. Статьи Л. Иезуитовой, К. Кумпан, Г. Пономаревой, Л. Пильд, И. Белобровцевой, С. Доценко, К. Постоутенко, Т. Гланца, Г. Слобин, Э. Гаретто, А. Конечного, Ю. Абызова, А. Арсеньева, Т. Цивьян, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз, С. Даниэля, С. Исакова, С. Митюрева, О. Костанди, А. Эткинды, Р. Полчанинова.

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 4: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995.

Сборник материалов международного семинара, проходившего в Тарту в июне 1993 г. Статьи Ю. Лотмана, Н. Каухчишвили, Е. Хеллберг-Хирн, П. У. Меллера, Л. Киселевой, Л. Вольперт, П. Торопыгина, П. Рейфмана, А. Розенхольм, Л. Пильд, Р. Казари, И. Аврамец, Ю. Пярли, Б. Хеллмана, Т. Суни, Н. Башмаковой, Л. Бюклинг, П. А. Енсена, Е. Берштейна, Д. П. Пиретто, П. Песонена.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, II (Новая серия). Тарту, 1996.

Включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Лотмана, Е. Погосян, Р. Лейбова, Л. Вольперт, П. Рейфмана, В. Беспрозванного и Е. Пермякова, Г. Пономаревой, Л. Пильд, А. Данилевского, а также публикации Т. Милютиной и Л. Киселевой.

Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация: Материалы международного семинара. Тарту, 1997.

Сборник материалов семинара, проходившего в Тарту и Таллине в сентябре 1996 г.; подготовлен совместными усилиями кафедр русской литературы Таллинского педагогического университета и Тартуского университета. Включает статьи Б. Колоницкого, С. Гардзонио, М. Цимборской-Лебоды, Р. Берда, Т. Двинятиной, Т. Цивьян, Н. Каухчишвили, Л. Бюклинг, М. Магидовой, О. Костанди, В. Паперного, Л. Спроге, В. Хазана, С. Туровской, Н. Грякаловой, М. Лотмана, А. Рогачевского, Г. Пономаревой, И. Белобровцевой, а также публикации А. Данилевского, Г. Пономаревой, Т. Милютиной, К. Худзинской.

Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998.

Статьи и публикации А. Лаврова, О. Хансена-Леве, Т. Никольской, В. Каменской, Л. Пильд, Г. Пономаревой, М. Лотмана, В. Топорова, П. Рейфмана, А. Штейнгольд и Е. Табориской, Н. Пустыгиной, Г. Левинтона, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, Л. Спроге.

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 6: Проблемы границы в культуре. Тарту, 1998.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в сентябре 1997 г. Статьи Л. Киселевой, Е. Григорьевой, F. Björling, Е. Погосян, Я. Росса, Т. Степанишевой, Л. Пильд, Л. Спроге, Т. Суни, И. Лошилова, K. Lodge, М. Чудаковой, Т. Шор, Т. Хуттунена, Х. Костов, И. Белобровцевой и С. Кульюс, М. Кёнёнен, С. Турома, Е. Курганова.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, III <Новая серия>: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Е. Петровской, Л. Пильд, А. Данилевского, Г. Пономаревой и Т. Шор; публикации Л. Киселевой (пьеса А. А. Шаховского и воспоминания В. В. Шмидт), воспоминания Е. Тальберг, а также список дипломных работ по кафедре русской литературы 1949–1998 гг. (сост. Г. Пономарева).

Тютчевский сборник II. Тарту, 1999.

Материалы «Тютчевских чтений», прошедших в Стокгольмском университете 13–15 декабря 1995 г. Сборник подготовлен Институтом славянских языков Стокгольмского университета и кафедрой русской литературы Тартуского университета. Статьи А. Юнгтрен, Р. Лейбова, А. Осповата и О. Ронена, П.-А. Будина, К. Рогова, М. Неклюдовой, В. Мильчиной, С. Долгополовой и А. Юнгтрен, Т. Динесман, Л. Киселевой, публикации А. Осповата и А. Юнгтрен, Л. Киселевой (спекурс Ю. М. Лотмана о Тютчеве).

Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 2000.

Статьи М. Гришаковой, Ф. Федорова, А. Немзера, М. Салупере, Т. Степанищевой, Р. Лейбова, В. Мильчиной, С. Гардзонио, Г. Левинтона, Е. Погосян, Л. Киселевой, М. Неклюдовой, А. Осповата, Р. Войтеховича, Б. Леннквист, О. Лекманова, С. Олеск, И. Белобровцевой и С. Кульяс, А. Смит, Т. Шор, Я. Каплинского, Л. Пильд, Г. Мондри, Л. Спроге, Г. Пономаревой, Р. Вейдемана, Л. Зубовой, а также публикация Л. Киселевой.

Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. Тарту, 2000.

Статьи J. Elsworth'a, Е. Ивановой и Р. Щербакова, Л. Пильд, Е. Нымм, Е. Григорьевой, О. Лекманова, А. Грачевой, Р. Войтеховича, О. Ронена, Г. Пономаревой, а также публикация А. Лаврова.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IV <Новая серия>. Тарту, 2001.

Статьи Ю. М. Лотмана, Е. Погосян, Л. Вольперт, П. Рейфмана, Л. Киселевой, Т. Фрайман, Т. Кузовкиной, А. Немзера, Л. Пильд, Р. Войтеховича, М. Гришаковой; публикации Г. Пономаревой (письма Иго-

ря Северянина — коммент. С. Исакова) и Б. Плюханова (письма Бориса Вильде к матери — коммент. Л. Киселевой).

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia 8: История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002.

Сборник материалов международного семинара в Тарту в мае–июне 2001 г. Статьи Е. Погосян и М. Смержевских, Л. Вольперт, А. Осповата, А. Долинина, Д. Бетеа, Л. Киселевой, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Р. Лейбова, Б. Хеллмана, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Н. Ruutu, E. Kahla, С. Исакова, М. Kõnönen.

Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. Тарту, 2003.

Статьи Н. Богомолова, Т. Цивьян, Л. Пильд, Е. Нымм, М. Одесского, М. Спивак, Р. Войтеховича, М. Боровиковой, С. Доценко, О. Лекманова; публикации А. Лаврова, А. Галушкина, А. Грачевой.

Лотмановский сборник 3. Москва: О.Г.И., 2004. 1006 с.

Сборник материалов международного конгресса «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», прошедшего в Тарту и Таллине 25 февраля – 3 марта 2002 г. и посвященного 80-летию со дня рождения Ю. М. Лотмана. Включает 72 статьи ученых из 12 стран. Сборник подготовлен кафедрой русской литературы Тартуского университета.

Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, прошедшей в Тарту 26–28 сентября 2003 г. и посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004.

Статьи Т. Фрайман, М. Велижева, И. Булкиной, И. Виноцкого, Е. Ляминой и Н. Савовер, Ф. Дзядко, Д. Иванова, Д. Хитровой, М. Салупере, Л. Киселевой, Д. Ребеккини, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Л. Вольперт, Р. Лейбова и А. Осповата, А. Долинина, Б. Каца, Г. Пономаревой.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, V <Новая серия>. Тарту, 2005.

Статьи Е. Погосян, Д. Иванова, Л. Киселевой и Т. Степанищевой, Т. Гузаирова, Т. Кузовкиной, Л. Вольперт, Л. Пильд, Р. Войтеховича, Р. Лейбова, А. Данилевского, А. Немзера. Сборник также включает разделы «Из истории кафедры» и «In memoriam».

Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006.

Статьи Д. Магомедовой, Л. Пильд, О. Лекманова, М. Боровиковой, Р. Войтеховича, Ф. Винокурова. Из материалов конференции «Статус писателя в русской литературе XX века: метрополия и диаспора» в сборник вошли статьи Е. Нымм, С. Доценко, А. Грачевой, А. Немзера, П. Лавринца, Р. Вейдемманна. Сборник включает публикации Л. Соболева и С. Исакова.

Русская филология 6–17: Сборники науч. работ молодых филологов (Раздел «Литературоведение»). Тарту, 1995–2006.

Материалы ежегодных международных студенческих конференций, проходивших в Тарту с 1994 по 2005 гг. В конференциях принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии, Латвии, Польши, Швеции, Дании, Чехии, Болгарии, Германии, Великобритании.

ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ

Пушкинские чтения в Тарту 4: Материалы международной конференции «Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария», 15–17 сентября 2006 г.

Статьи Л. Вольперт, А. Осповата, Л. Росси, Б. Каца, М. Турьян, А. Немзера, В. Мильчиной, К. Осповата, Д. Хитровой, Д. Иванова, Т. Гузаирова, М. Велижева, П. Лавринца, С. Олеск, Т. Кузовкиной, М. Боровиковой и др.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, VI. <Новая серия>.

Статьи Л. Вольперт, А. Немзера, Л. Киселевой, Р. Лейбова, М. Лотмана, Л. Пильд, А. Данилевского, Т. Степанищевой и др.



ISSN 1239-1611
ISBN 978-9949-11-526-6